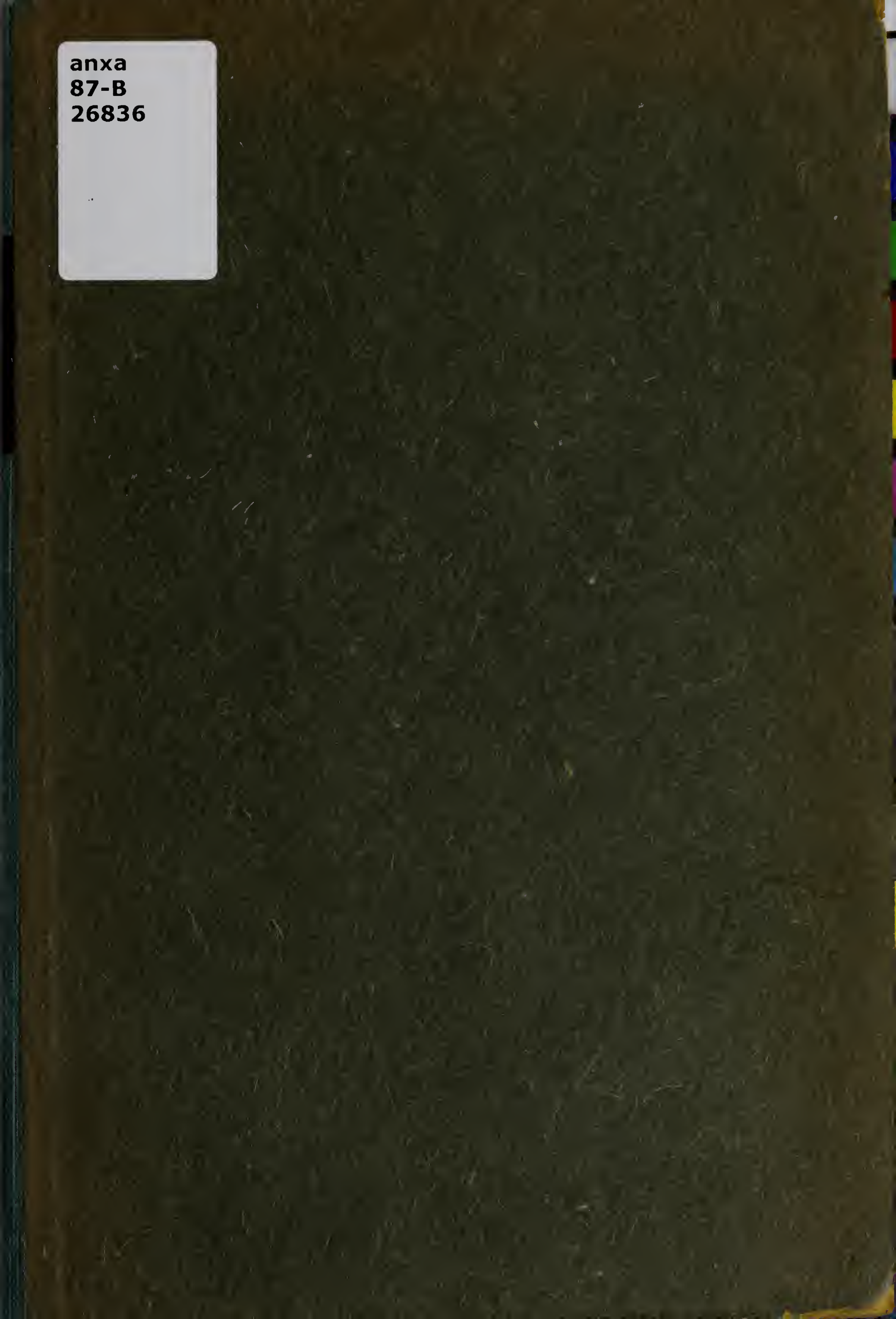




Redslob.



Mit frdl. Grüsse
Der Verf.

Die mittelalterliche Plastik Regensburgs.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

I. Sektion

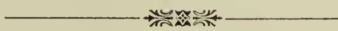
der

Kgl. Bayer. Ludwigs-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Alfred Seyler

aus Aachen.



München, 1905.

K. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Ein abschliessendes Urteil über die Bedeutung der Regensburger Plastik ist zur Zeit nicht zu fällen. Wie gross ihr Wirkungskreis gewesen, inwiefern ihr andrerseits die Kunst der Diözese selbständig gegenübertrat, wird sich erst dann bestimmt veranschaulichen lassen, wenn die Vorarbeiten der Kunstinventarisation abgeschlossen sind. Solange wir noch keinen Überblick über das gesamte vorhandene Material besitzen, ist es von geringem Werte, einzelne Schöpfungen des Nachbarbereichs in beliebiger Auswahl herauszugreifen. Die folgende Arbeit beschränkt sich daher auf das Kunstleben der Hauptstadt selbst und zieht nur dort ein auswärtiges Beispiel heran, wo es gilt, eine Lücke in diesem Lokalbilde auszufüllen. Ein stilistischer Vergleich mit der Produktion anderer Kunstgebiete kann nur in ganz allgemeinen Umrissen gehalten werden.

Äussere Gründe lassen es geboten erscheinen, den Entwicklungsgang der Regensburger Plastik nur bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts zu verfolgen, zumal eine Abgrenzung mit diesem Zeitpunkt ohne Vergewaltigung des Stoffes durchzuführen ist. Eine übersichtliche Anordnung desselben wird durch den ungeheueren Reichtum an Skulpturen erschwert. Trotz des Versuches, einzelne Gruppen zusammenzustellen, muss im einzelnen stets Spielraum gelassen werden, um nicht in haltlose und deshalb wertlose Hypothesen zu geraten. Noch grössere Schwierigkeiten als diese Gliederung, bereitet zuweilen die Datierung der Werke; auch hier kann manches nur mit Vorbehalt gegeben werden. Die Mehrzahl der Arbeiten gehört dem XIV. Jahrhundert an, also jener Epoche, an der die kunstgeschichtliche Behandlung zumeist schnell vorüberzugehen pflegt, während sie von jeher dem XIII. oder dem ausgehenden XV. Jahrhundert eine höhere Aufmerk-

samkeit zugewendet. Allein mit den allgemeinen Schlagworten „Typik“ und „Plastik im Dienste der Architektur“ ist die Bedeutung der Epoche keineswegs erschöpft, auch sie besitzt feine individuelle Schattierungen. Eine breite Schilderung der einzelnen Bildwerke scheint um so mehr am Platze, als wir uns am ehesten auf diesem Wege der grossen Mannigfaltigkeit damaliger Kunstübung und damit ihres positiven Wertes bewusst werden.

Vielfache Anregungen zu dieser Arbeit bot ein Aufsatz von B. Riehl: „Regensburg als mittelalterliche Kunsthauptstadt Baierns“ (in „Deutsche und italienische Kunstcharaktere“, Frankfurt 1893). Als ein unentbehrlicher topographisch-historischer Führer erwies sich von Walderdorffs „Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart“ (Regensburg, 4. Aufl. 1896).

I.

Die ersten Stufen der Entwicklung

(bis zur zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts).

Als nach den Zeiten der Völkerwanderung auf der Stätte der einstigen Castra Regina allmählich ein neues städtisches Gemeinwesen emporzukeimen begann, lag jene alte römische Niederlassung wohl zum grössten Teil unter Schutt begraben. Forschungen der Neuzeit haben antike Kunstgegenstände verschiedener Art zutage gefördert: Arbeiten ohne höhere künstlerische Bedeutung und in ihrer Art kaum dazu berufen, das nachfolgende Geschlecht zur Nachahmung anzuspornen und so dessen Sinn für Naturbeobachtung zu wecken. Regensburg, das mittelalterliche Ratisbona, erscheint damals als Sitz der bayerischen Stammesherzöge aus dem Geschlecht der Agilolfinger. Unter deren Schutz finden wir etwa seit der Mitte des 7. Jahrhunderts westfränkische Missionäre hier tätig, unter anderem den hl. Emmeram, Rupert und Erhard. Die Unternehmungen der Kirche fanden auch weiterhin von seiten der Karolinger und der sächsisch-bayerischen Herzöge mannigfache

Unterstützungen, und bei der Anlage und Ausstattung von Gotteshäusern namentlich in der Persönlichkeit Kaiser Heinrichs II. einen mächtigen Förderer. Schon durch Bonifazius war Regensburg Bischofssitz und damit der kirchliche Mittelpunkt einer ausgedehnten Diözese geworden. Aus der Reihe der Regensburger Bischöfe ragte vor allem der hl. Wolfgang hervor, der als Reorganisator einen grossen Aufschwung des kirchlichen Lebens herbeiführte. So legten Hof und Kirche Hand in Hand den Grund zu jener überraschenden Blüte der Künste, der wir in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Regensburg begegnen.

Aus der bisher betrachteten Periode vermögen wir plastische Werke grösseren Umfangs nicht nachzuweisen. Die Sage will freilich in zwei rohen Kalksteinfiguren[1]) (Sammlungen des historischen Vereins im St. Ulrich-Museum) die Darstellungen von bajuvarischen Herzögen erblicken. Die eine — ehemals im Emmeramer Tor eingemauert — zeigt einen Krieger mit Schild, die andere das Brustbild eines Mannes mit mächtig herabwallendem Bart, dessen spitz zulaufende Enden von den beiden Händen gehalten werden; auf den Rücken fallen mehrere Strähnen des langen Haupthaares herab. Gegenüber der plumpen und ungeschlachten Erscheinung der ersten Figur, sind bei der zweiten die Hauptzüge und Linien des Gesichts einigermassen markant wiedergegeben. Beide mögen Schöpfungen der Merowinger Zeit sein, wie man aus der Haartracht folgern wollte; die ungeheuere Roheit der Ausführung gewährt jedoch für eine zeitliche Fixierung keinerlei Anhaltspunkte. Mit antiker Kunstweise haben die Gebilde jedenfalls nichts gemein.

Eine Brücke zwischen diesen Skulpturen und den zunächst zu behandelnden lässt sich nicht schlagen, und das Fehlen von Zwischengliedern wird uns auch ferner begleiten bis etwa zur Mitte des 13. Jahrhunderts. Nur sporadisch tauchen hie und

---

[1]) Abb. s. Endres: „Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis“, Kempten 1903. — Zu einem allgemeinen Vergleich könnte man mehrere Skulpturen des Germanischen Museums in Nürnberg heranziehen.

da Werke der Bildnerei auf, die in ihrem künstlerischen Wert nur durch Vergleich mit anderen, ungefähr gleichzeitigen Arbeiten auf deutschem Boden beurteilt werden können. Da sich also eine unmittelbare Weiterentwicklung aus ihnen nicht ableiten lässt, kann es sich hier nur um ein loses Aneinanderreihen der einzelnen Schöpfungen handeln, mit dem Versuch, sie äusserlich durch Betonung und Erklärung des jeweils erreichten Fortschritts zu einander in Beziehung zu setzen.

Als die weitaus bedeutendste Kunststätte erscheint unter den Regensburger Kirchen und Klöstern um die Wende des ersten Jahrtausends St. Emmeram. Aus dieser Abtei gingen damals die zahlreichen und hervorragenden Arbeiten der plastischen Kleinkunst hervor, die in der Litteratur teilweise schon die ihnen gebührende Würdigung gefunden haben.[1]) Werke der Grossplastik finden sich aber auch in St. Emmeram zunächst noch nicht, wenn man nicht etwa jene Kathedra[2]) hier einreihen will, die neuerdings in der St. Wolfgangs-Krypta ihre Aufstellung gefunden. Seiner äusseren Gestalt nach entspricht dieser steinerne sogenannte Heinrichstuhl vollkommen einer bischöflichen Kathedra im Augsburger Dom. Hier wie dort dienen zwei gelagerte Löwen als Träger der Sitzplatte. Infolge der starken Verwitterung der Tierkörper lassen sich aus diesem Torso keine Schlüsse auf seinen einstigen künstlerischen Wert ziehen. Jedenfalls steht das Augsburger Exemplar an Feinheit der Ausführung weit voran.

Die Erzplastik, die im 11. Jahrhundert in Hildesheim und Augsburg so Hervorragendes geleistet, konnte ihrem technischen Charakter nach nur eine lokal sehr beschränkte Anwendung

---

[1]) B. Riehl: Die bairische Kleinplastik der frühromanischen Periode in den Forschungen zur Kultur und Litteraturgeschichte Baierns. Herausgegeben von Reinhardstöttner, München 1894.

W. M. Schmied: Eine Goldschmiedschule in Regensburg um das Jahr 1000. Inaug.-Dissert. München 1893.

[2]) Skizzenhafte Abb. bei Waldendorff, a. a O. pag. 321. — Die Kathedra entstand vielleicht bereits vor 975, in welchem Jahre der hl. Wolfgang das Regensburger Bistum vom Kloster St. Emmeram trennte.

finden. In Regensburg besitzen wir aus dieser Frühzeit gar keine derartigen Beispiele und auch aus dem weiteren Mittelalter nur Arbeiten von nebensächlicher Bedeutung. Ebensowenig sind uns Arbeiten der Holzschnitzerei aus der Epoche vor dem 12. Jahrhundert erhalten geblieben. Der Steinplastik jedoch kam in der Folgezeit jene grosse Regsamkeit auf dem Felde der kirchlichen Baukunst zugute, die seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts in Regensburg einsetzte.

Bei der Ausstattung der Architektur konnte der Skulptur am ehesten die Möglichkeit geboten werden, in grösserem Umfange aufzutreten und sich mit wachsender Freiheit zu entfalten. Die ersten Ansätze hierzu sind freilich noch recht bescheiden. Zwar wuchsen damals neben anderen kleineren Bauwerken die stattlichen Anlagen von Obermünster, der alten Kapelle und des Westteiles von St. Emmeram empor, allein man verzichtete im allgemeinen noch auf plastische Dekoration und begnügte sich mit schlichten architektonischen Details. Nur eine Ausnahme finden wir und zwar in St. Emmeram. Dies Beispiel aus der Mitte des 11. Jahrhunderts steht in Deutschland fast vereinzelt da und ist schon aus diesem Grunde von ganz besonderem Interesse; zudem sind wir hier in der Lage, annähernd genau die Zeit der Entstehung festlegen zu können. Es handelt sich um die drei Steinreliefs am Doppelportal von St. Emmeram,[1]) die in der früheren Litteratur häufig als Holzarbeiten gegolten haben. Ca. 1 m hoch, stellen sie in Hochrelief die Einzelfiguren Christi, des hl. Emmeram und des hl. Dionysius dar. Neben den Titularheiligen der Kirche tritt hier der hl. Dionysius, weil ihm der neuerbaute Westchor geweiht war. Die drei höchsten Patrone des Gotteshauses wurden also dem Gläubigen schon beim Eingange im Bilde vor Augen geführt.

Von einem dekorativen Charakter der kleinen rechteckigen Tafeln, die zu den Seiten der beiden Portalnischen und an dem trennenden Zwischenpfeiler in beträchtlicher Höhe eingelassen sind, kann natürlich kaum die Rede sein, und doch tragen sie

[1]) Abb. s. Endres, a. a. O.

nicht unwesentlich zu der eigenartigen Wirkung dieser in ihrer Einfachheit fast monumentalen Gesamtanlage bei. Eine Inschrift auf dem mittleren Relief besagt: „Abba Reginwardus hoc fore iussit opus“ und bezieht sich wohl in erster Linie auf den ganzen Bau. Aus der ungenauen Anpassung der Umrahmung an das über das ganze Portal hinlaufende Gesimsband lässt sich — nach Hager[1]) — vielleicht annehmen, dass zur Zeit der Portalanlage die plastischen Arbeiten noch nicht ganz vollendet waren und erst nachträglich eingesetzt wurden. Indes werden die Reliefs wohl noch aus der Zeit Reginwards (1049—64) stammen, denn jene angeführte Inschrift umgibt im Kreisband das Brustbild des Abtes.

Fassen wir nunmehr die drei Kalksteintafeln selbst ins Auge. Die heiligen Personen sind gleichsam in einer Nische zur Darstellung gebracht, die von einem runden Arkadenbogen und seitlichen Pilastern eingerahmt wird. Das Ganze wird wiederum von einem ringsumlaufenden Inschriftstreifen umschlossen. Die so entstehenden oberen Zwickel sind durch turmartige architektonische Gebilde ausgefüllt. Die Füsse der drei Gestalten ruhen auf würfelförmigen, nach unten geneigten Konsolen, deren Vorderseite mit Ranken ornamentiert ist, resp. bei dem Christusrelief das Medaillon mit dem Stifterbild zeigt. St. Emmeram und St. Dionysius sind stehend wiedergegeben, Christus dagegen sitzend auf hohem, tektonisch reich gegliedertem Thron. Die Figuren treten beinahe vollrund aus der Fläche hervor und scheinen wegen der stark plastisch angedeuteten Nimben vornüber zu fallen. Es ist darin gewiss mehr ein verunglücktes Streben des Künstlers nach reliefartiger Gestaltung zu sehen, als die perspektivische Berechnung, dem tiefer stehenden Beobachter eine grössere Anschaulichkeit zu geben. Christus, in strenger Frontalansicht, macht mit der Rechten den bekannten lateinischen Lehr- und Redegestus, die Linke legt er auf das geöffnete Buch des Lebens, welches er auf den linken Oberschenkel aufstützt. Die Heiligen wenden ihr Antlitz der Mittel-

---

[1]) Hager-Aufleger: Mittelalterliche Bauten Regensburg, München 1897.

figur zu, legen die eine Hand an die Brust, während sie in der anderen einst wahrscheinlich ihr Attribut hielten. Die Leiter, das Martersymbol des hl. Emmeram, ist von Holz und neuere Zutat; vielleicht wären bei beiden Bischöfen Stäbe zu ergänzen.

Der Stil der Figuren zeigt den völlig kindlichen Standpunkt der damaligen Kunst. Die Körperhaltung erscheint ungeheuer steif. Der Künstler wagt keine Überschneidungen anzuwenden und sucht nach Möglichkeit in der Fläche zu bleiben. Arme und Hände werden daher unmittelbar an den Körper angelegt, und nur bei den Unterschenkeln und Knieen Christi ist in ihrer Lage zum Oberkörper die verschiedene Raumtiefe einigermassen klar zum Ausdruck gekommen. Das Verständnis für den menschlichen Organismus ist ein äusserst geringes. Speziell bei St. Emmeram und St. Dionysius sind Kopf und Hände viel zu gross und deren Modellierung äusserst roh. Vor den Originalen täuscht die Bemalung leicht über diese Mängel hinweg, die bei Gipsabgüssen um so stärker zutage treten. Beachtenswert ist immerhin, dass die Ohrmuscheln in ziemlich richtiger Bildung und Stellung gegeben sind, die bei so manchen viel späteren Bildwerken gänzlich ingnoriert wurden. Man erkennt den Versuch, die Tracht des Haares zu variieren, teils schlicht gekämmt und in einzelnen Strähnen, teils Löckchen über der Stirn. Die Gewandung, deren Säume zum Teil eine zierliche Musterung aufweisen, schliesst sich überall dicht an den Körper an. Die Faltenzüge, die sich nur auf wenige Hauptlinien beschränken, erscheinen wie eingeritzt; nirgends erzeugt Schattenbildung eine innere Belebung der Flächen.[1] Nur in der Schosspartie Christi bildet der Überfall des Mantels über die Kniee reichere Faltenmotive, deshalb offenbart sich aber auch an dieser Stelle besonders stark die Unzulänglichkeit der künstlerischen Kraft.

---

[1]) Ein Vergleich zwischen der Figur des hl. Dionysius und der eines Bischofs auf einem Bronzedenkmal des Magdeburger Domes (von Goldschmidt für Bischof Friedr. v. Wettin † 1152 in Anspruch genommen) lässt, trotz vieler äusserlich verwandter Züge, die künstlerisch höhere Bedeutung des jüngeren Werkes erkennen.

Bei dem Bilde Reginwards, der betend beide Hände emporhebt, kann an Porträtähnlichkeit nicht gedacht werden.[1])

Haben dem Künstler Vorbilder irgendwelcher Art vorgelegen, als er jene Reliefs schuf?[2]) Man ist geneigt, hier zunächst an die plastischen Einbandzierden der Prachtcodices aus jener Zeit zu denken. Die Wahrscheinlichkeit spricht sogar dafür, dass der Meister solche Werke in den reichen Kirchenschätzen Regensburgs gesehen und dass sie ihm den Impuls gegeben, das Motiv der Einzelfigur in ähnlicher Weise für seine Zwecke zu verwerten. An eine direkte Übertragung in Stein — die überdies nur bei dem Christusrelief in Frage käme — ist aber wohl nicht zu denken, denn jene Arbeiten der Kleinplastik vermochten schwerlich den Stil einer grossen Skulptur zu bestimmen. Eine so bedeutende Vergrösserung des Masstabes setzt künstlerische Qualitäten voraus, die wir in jener Epoche kaum suchen dürfen. Eine Gegenüberstellung mit jenem berühmten Goldschmiedewerk, dem Kasten des Evangeliars der Äbtissin Uota (in der Kgl. Bayer. Staatsbibliothek) ist daher nur in bedingtem Masse statthaft. Bei einem allgemeinen Vergleich der beiden Darstellungen der majestas domini ergibt sich, dass seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts der Sinn für die Bildung des Körpers entschieden gewachsen ist und dass der Wurf des Gewandes trotz aller Starrheit sich schon mehr der Natur genähert hat. Allein noch immer scheinen die Gestalten, eingeengt in ihrer Gewandung, keiner Bewegung fähig zu sein. Nur bei den Bischöfen zeigt sich in der verschiedenen Haltung der Hände und der leichten Wendung des Kopfes ein schüchterner Versuch der Belebung und Beseelung.

Mit diesen beiden Begriffen ist bereits das eine Hauptziel angedeutet, dem die deutsche Plastik während des ganzen Mittel-

---

[1]) Der Kopf des Abtes ist nicht bärtig, wie man nach den bisherigen Holzschnittreproduktionen erwarten sollte.

[2]) Schon Bode — (und später Riehl) — hat in seiner Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1888 bei Besprechung dieser Skulpturen nachdrücklich betont, dass deren gebundener und starrer Charakter offenbar mit Unrecht auf den Einfluss byzantinischer Kunst zurückgeführt werde.

alters in konsequentem Entwicklungsgange zustrebte: Naturwahrheit in der Wiedergabe des inneren Lebens! Damit musste notwendigerweise das Ringen nach formaler Vervollkommnung Hand in Hand gehen. Das geistige Moment konnte sich vorerst nur in der unbeholfensten Weise äussern. Weil die Wiedergabe eines feineren Mienenspiels noch übergrosse Anforderungen an den Künstler stellte, musste er sich damit begnügen, seine Gestalten durch Gestikulationen zu beleben. Hier kam nun ein psychologischer Faktor zu Hilfe und lehrte den erforderlichen weiteren Schritt auf der kaum betretenen Bahn zu tun: Die Freude am Erzählen! Sie wuchs empor in Wechselwirkung mit dem gleichzeitigen Verlangen nach einer reicheren plastischen Ausschmückung der Kirchen. In diesen Reliefskulpturen am Äusseren und Inneren der Bauwerke, an Portalen, Kapitellen u. s. w. trat der übersprudelnde Ideenreichtum jener Zeit ganz ungezwungen zutage, zuweilen in kindlich erzählender, oft in eigenartig fantastischer Weise. Um die Figuren zueinander in Beziehung zu setzen und damit glaubhaft erzählen zu lernen, musste man sich über manche neu auftretende Fragen Rechenschaft geben und dazu die Aussenwelt mehr als bisher zu Rate ziehen. So sehr man auch bei solchen Beobachtungen an der Oberfläche haften und über die Grundgesetze des organischen Aufbaues im unklaren blieb, so wuchs doch langsam das Verständnis für die Bewegungsfunktionen der einzelnen Glieder und für richtige Proportionen.

Als charakteristische Beispiele dieser in Kürze skizzierten Entwicklungsphase treten uns in Regensburg zwei kleine merkwürdige Figuren entgegen, die sich am nördlichen Vorbau der alten Kapelle in zwei Nischen seitlich des Portals befinden. Sie bedeuten offenbar eine Darstellung des Bussakraments.[1]) Zur Linken kniet das Beichtkind in gebückter reuevoller Haltung mit betend erhobenen Händen, rechts sitzt der Priester im Beichtstuhl, wendet sich dem Bussfertigen zu und führt mit der einen Hand das Tuch empor, um das Haupt zu verhüllen.

---

[1]) Abb. bei Endres a. a. O.

Die Legende weiss auch in diesem Falle mit den Gestalten bestimmte Namen zu verbinden und erkennt in ihnen den hl. Rupert und den Herzog Theodo, den jener getauft haben soll. Anscheinend Rundfiguren, sind sie doch völlig flächenhaft aufgefasst. Rückseitige Ansatzstücke legen die Vermutung nahe, dass die beiden Skulpturen ursprünglich in eine Wand eingelassen waren. Ihre Entstehung braucht deshalb nicht in zeitlichem Zusammenhang mit der Anlage der Kirche in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts zu stehen, sondern ist nach stilistischen Kriterien mit grösster Wahrscheinlichkeit im 12. Jahrhundert anzunehmen. Als Analogien könnte man sowohl für Haltung wie Durchbildung des Körpers verschiedene knieende Stifterfiguren und sitzende Gestalten aus Tympanen (Castolusmünster in Moosburg u. a.) heranziehen.

Ein stilistischer Vergleich mit den Reliefs von St. Emmeram fällt fast zu Gunsten der letzteren aus: die Arbeit scheint weit feiner, die Auffassung vornehmer zu sein. Bei den beiden Beichtfiguren dagegen sehen wir zunächst nur abschreckende Roheit. Die Modellierung der einzelnen Gliedmassen ist plump, die Bildung des Kopfes, besonders der Augen sehr primitiv, die Drapierung des Gewandes kleinlich. Trotzdem ist hier jenes Stadium völliger Starrheit überwunden; die Gestalten sind in lebendige Beziehung zueinander gebracht und aus einer Situation heraus klar erfasst. Die Wiedergabe eines alltäglichen Vorgangs ist in jener Zeit höchst überraschend und verrät einen gewissen Blick für die Natur.

Diese Arbeiten geben uns ein klareres Bild von dem, was die damalige Plastik mit ihren geringen Kräften zu leisten imstande war, als die zahlreichen Skulpturen an dem berühmten Nordportal der Schottenkirche.

Das Portal von St. Jakob[1]) bietet uns dagegen in seiner Art ein interessantes Beispiel für jene reiche, rein ornamentale Verwendung der Skulptur, die für das 12. Jahrhundert im allgemeinen bezeichnend ist. Architekt und Plastiker Hand in

---

[1]) Abb. s. Hager-Aufleger a. a. O.

Hand haben hier ein Werk geschaffen, bei dem sich architektonische Zierglieder, figürlicher und pflanzlicher Schmuck in harmonischer Flächenwirkung vereinen, ohne dass damit der konstruktive Grundgedanke verwischt wurde.

Schon frühzeitig hat man sich bemüht, den tieferen Sinn der Darstellungen im einzelnen, sowie in ihrer Gesamtheit zu ergründen und ist dabei oft zu den sonderbarsten Ergebnissen gelangt. Goldschmidt[1]) und Endres,[2]) von denen die neuesten Auslegungsversuche stammen, glauben den Schlüssel zur Erklärung im Psalter resp. im Hohenlied nach der Auffassung des hohen Mittelalters zu finden. Beide Autoren weisen dabei das Spielen freier künstlerischer Fantasie vollkommen von der Hand und sehen im ganzen ein bis ins kleinste durchdachtes, ja vielfach ausgeklügeltes Programm. Hatte der Künstler sich tatsächlich streng an einen derartig komplizierten Vorwurf zu halten, so kann uns nicht wundernehmen, dass er an der Bewältigung desselben scheiterte, da hierbei eine künstlerisch befriedigende Lösung überhaupt undenkbar erscheint. Welcher Deutung man aber auch im einzelnen den Vorzug geben mag, den Darstellungen liegt offenbar jener Gedanke zu Grunde, der während des ganzen Mittelalters so häufig beim Portalschmuck wiederkehrt: Das Flehen um göttliche Hilfe resp. der Hinweis auf Erlösung aus der Gewalt und Verstrickung des Bösen!

Eine genaue Beschreibung und stilistische Würdigung sämtlicher Einzelheiten würde hier zu weit führen. Von einer Einflechtung jener Tierfiguren, wie Löwen, Schweine und daneben jener grotesken Fabelwesen und Ungeheuer muss hier wegen ihrer untergeordneten Bedeutung ebenso Abstand genommen werden, wie von der Erwähnung der zahllosen ähnlichen Gebilde an anderen Kirchen und Profanbauten Regensburgs. Ein Gesamturteil über den Standpunkt der Menschendarstellung muss genügen. Da diese Figuren streng in den architektonischen

---

[1]) Goldschmidt: Der Albani-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur, Berlin 1895.

[2]) Endres: „Das St. Jakobsportal u. s. w."

Rahmen des Ganzen eingegliedert sind und lediglich einen dekorativen Zweck erfüllen, konnte ihre Gestaltung nur eine sehr befangene bleiben. Der körperliche Aufbau tritt unter der Gewandung kaum zutage, diese muss vielmehr durch starke Verschlingung und reiche Parallelfältelung eine gewisse allgemeine Belebung hervorrufen und über das Unzureichende der künstlerischen Kraft hinwegtäuschen. Bezeichnend hierfür ist u. a. im Innern der Kirche das Relief des sog. „Pförtners" zur Rechten des Portals.[1])

Am Schottenportal tritt die dekorative Skulptur zum ersten Male in einem Umfange auf, wie wir ihr in solchem Masse zuvor nirgends begegnen. Anregungen von normanisch-englischer Seite anzunehmen — wie Hager dies tut — liegt daher sehr nahe, und die Tatsache scheint auch keineswegs ausgeschlossen. Jedenfalls kam aber solchen äusseren Einwirkungen von einheimischer Seite ein mächtiger Gestaltungstrieb, ein Drang nach Aussprache des Ideenreichtums entgegen, die jener Zeit eigen waren und sich allgemein in Deutschland bekunden.

Gerade die Regensburger Diözese hat in der Donaugegend an romanischen Kloster- und Landkirchen eine Reihe von Skulpturen aufzuweisen, deren Bedeutung im Blick auf das ganze nicht zu unterschätzen ist und die sogar zum Teil dem Schottenportale zeitlich noch vorausgehen.[2]) Die Anlage dieser kleineren Bauten im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert weist fast ausschliesslich auf die Hirsauer Kongregation, also auf jene Schule hin, die überall die Entwicklung volkstümlicher Kunst förderte, indem sie Werkleute aus der betreffenden Gegend herbeizog und heranbildete. Dass ein Werk, wie das Portal von St. Jakob, ungeheueres Aufsehen erregen musste und deshalb die späteren Schöpfungen in gewissem Masse beeinflusste, ist selbstverständ-

[1]) Abb. bei Endres a. a. O. — Der Versuch jenes Autors, die Figur als den Meister des Portals zu bezeichnen, bleibt vollkommen hypothetisch.

[2]) B. Riehl: Beiträge zur Geschichte der romanischen Baukunst im bair. Donautal — Rep. f. Kst.-W. Bd. 14.

Hager: Baugeschichtliche Forschungen in Altbaiern — Beil. d. Münchener Allg. Ztg. 1899, Nr. 71.

lich, doch sehen wir überall im einzelnen grosse Freiheit walten. Der einheitliche Charakter dieser Gruppe findet seine Erklärung hauptsächlich in der noch niedrigen Entwicklungsstufe der damaligen Kunst, nicht in einer absoluten Schulabhängigkeit. In dieser allgemeinen Schaffensfreude, aus der heraus alle diese Arbeiten entstanden, liegt ihr positiver Wert und auch ein gut Teil ihres Reizes, nicht in ihrer Bedeutung als selbständige Kunstwerke. Bei der Darstellung überwiegt im allgemeinen das symbolisch-fantastische Element, doch treten daneben auch biblisch-legendarische Szenen auf, z. B. in Göcking die Auferstehung und die Klage am Kreuz.[1])

In das beginnende 13. Jahrhundert weist jenes altberühmte Astrolabium hinüber, welches aus dem Konventgarten von St. Emmeram in das St. Ulrich-Museum kam. Der Ursprung des eigenartigen Denkmals wird mit der Wirksamkeit des gelehrten Mönches Wilhelm von St. Emmeram in Zusammenhang gebracht, der sowohl als Verfasser einer astronomisch-mathematischen Abhandlung, wie als Erfinder der Sonnenuhr gefeiert wird[2]) und 1091 als Abt von Hirsau starb. Eine ausführliche Beschreibung des Bildwerkes gibt Niedermayer.[3]) Auf hohem Untersatz, der durch eine reichgestaltete romanische Säule gebildet wird, sehen wir vor einer Rundscheibe ein kleines Männchen anscheinend mit astronomischen Messungen beschäftigt. Es hat sich auf das eine Knie niedergelassen und führte einst offenbar mit der Rechten ein Instrument (Winkel?) ans Auge. Der rechte Ellenbogen stützt sich auf das vorgestellte Bein auf und wird in dieser Lage von der linken Hand gesichert. Dem Rand der Scheibe zieht sich die Inschrift „Sudereos motus radio tere urrit aratus“ entlang (in jenem Buchstabenduktus, dem wir vornehmlich im 11. und 12. Jahrhundert begegnen). Die Rück-

---

[1]) Abb. s. Sighart: Geschichte der bildenden Künste im Königreich Baiern. München 1862.

[2]) Conrad Celtes: „De solario per noricum astrologum invento.“ Vgl. Abhandlungen d. Hist. Ver. f. Oberpfalz u. Regensburg. Bd. 12, pag. 50.

[3]) A. Niedermayer: „Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg.“ Landshut 1857, pag. 111 ff.

seite zeigt eingesetzte astronomische Einzeichnungen (konzentrische Ringe, Achsenstellungen, Gradeinteilung etc.), doch sind hier nur wenige Worte zu entziffern.

Die Skulptur ist leider sehr zerstört (beide Unterarme und ein Fuss fehlen). Immerhin ist das Werk von nicht geringem Interesse, weil die Figur nur mehr oberflächlich mit der Rückwand zusammenhängt und deshalb fast als Freifigur aufgefasst werden kann, die allerdings auf eine bestimmte Seitenansicht berechnet bleibt. Die Gestalt ist auffallend gut proportioniert und die kompositionelle Anordnung äusserst geschickt! Das grobkörnige Material und die Verwitterung minderten die Feinheit der Arbeit und lassen sie heute recht roh erscheinen; vor allem der in den Nacken zurückgelegte Kopf hat stark gelitten. Das Gewand, welches um die Hüften von einem verzierten Gurt gehalten wird, schmiegt sich dem Oberkörper und den Armen eng an und ist nur vor dem Schoss etwas freier behandelt. Bauschungen treten daher noch nicht auf, die feinen parallel angeordneten Falten erscheinen vielmehr wie eingeritzt. Das sehr sicher stilisierte romanische Blattwerk an Kapitell und Piedestal der Säule lässt eine Entstehung der Skulptur im 11. Jahrhundert, wie vielfach behauptet wurde, als ausgeschlossen erscheinen.

Dem vorgeschrittenen 13. Jahrhundert gehört das Tympanonrelief am Südportal von St. Ulrich an. (Das alte Relief des Westportals ist der Vernichtung anheimgefallen.) In dem halbrunden Felde ist die Himmelfahrt Christi dargestellt, der auch hier in seiner Rolle als Lehrer erscheint. Zwei Engel zu den Seiten des Erlösers tragen dessen Büste in einem ausgebreiteten Tuche und schwingen sich mit dieser Bürde empor. Kleine Figuren vermitteln, da ein Türsturz fehlt, den Übergang zwischen den senkrechten Portalwänden und der Lünette und sind daher als Träger der letzteren aufgefasst. Walderdorff[1]) glaubt das Tympanon wegen seines altertümlichen Charakters einer früheren Periode zuweisen zu müssen, als die übrigen Bestand-

[1]) H. v. Walderdorff: „Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart," 1896, pag. 188.

teile des Portals. Jedoch ist aus stilistischen Gründen kaum an ein Überbleibsel eines älteren Bauwerks zu denken, sondern vielmehr an einer gleichzeitigen Entstehung mit der Kirche, also um die Mitte des 13. Jahrhunderts, festzuhalten.

Wie bei dem vorausgehenden Beispiel — das in jener Frühzeit allerdings eine gewisse Ausnahmestellung einnimmt — ist auch hier gegenüber den Skulpturen des 12. Jahrhunderts die grössere Sicherheit in technischer Hinsicht zu beachten. Bei der Darstellung der Engel sind starke Unterschneidungen angewandt, so dass durch die hiermit erzielte kräftige Schattenwirkung vor allem der Eindruck des Schwebens übermittelt wird. Unter der Gewandung, die nicht mehr die Glieder einschnürt, sondern denselben durch lockeren Fall die nötige Bewegungsmöglichkeit gewährt, treten die Körperformen in ihrer Lage einigermassen klar hervor. Man überzeugt sich freilich, dass der Organismus im einzelnen noch nicht verstanden ist. Altertümlich mutet noch in ihrer steifen frontalen Haltung die Gestalt Christi an, allein auch hier lassen sich bei einem Vergleich mit den Reliefs von St. Emmeram die neuen künstlerischen Errungenschaften nicht verleugnen. Trotz der rohen Wiedergabe von Augen und Ohren, trotz der strengen Stilisierung des Haares, verleiht gerade die reichere Modellierung des Kopfes dem Ganzen eine viel grössere Lebenswahrheit. Auch die Stellung der beiden kleinen unteren Gestalten, die sich nach Kräften gegen die von obenher wirkende Last anstemmen, scheint mit Geschick nach der Natur beobachtet zu sein. Diese Konsolträger sind die direkten Vorläufer jener zahlreichen Atlanten in dem Südschiffe des Domes.

Aus der Zeit bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts haben sich Steinskulpturen statuarischer Art in Regensburg selbst nicht erhalten. Dagegen ist aus der Diözese ein hochinteressantes Kalksteinbildwerk hier einzuschalten, das sich jetzt im bayerischen Nationalmuseum in München befindet: Der sogenannte Reichenbacher Christus.[1]) Dem Motiv der majestas domini,

[1]) Abb. im Katalog des Nat.-Museums und b. B. Riehl: Skizze zur Geschichte der mittelalterlichen Plastik im baier. Stammlande. Zeitschr. d. baier. Kunstgewerbevereins 1890.

dem wir schon mehrmals begegneten, sind auch hier keine neuen Züge hinzugefügt. Überraschend ist jedoch die Steigerung ins Monumentale! Christus, mit der Krone geschmückt, den Blick aus weit geöffneten Augen geradeaus richtend, thront in hoheitsvoller Ruhe, die durch keine Wendung des Körpers, keine Neigung des Hauptes gemindert wird. In ihrer lapidaren Schlichtheit ruft die fast lebensgrosse Figur noch heute trotz ihrer formalen Mängel den Eindruck einer gewissen machtvollen Erhabenheit im Beschauer hervor. Wenn innerhalb der engen Schranken, welche die künstlerische Entwicklung jener Zeit zog und mit den bescheidenen Mitteln, welche sie zur Verfügung stellte, eine derartige Wirkung erreicht werden konnte, so beweist dies, dass der betreffende Meister keine unbedeutende Persönlichkeit war.

Das Gewand folgt frei den Bewegungen der Glieder: Diese haben genügenden Spielraum, und ihre Lage erscheint daher ungezwungen. Der rechte Arm ist zwar an den Oberkörper angelegt, doch man glaubt an die Möglichkeit der Loslösung. Die Hand, welche die Geste des Redens andeutet, ist nicht mehr widernatürlich mit der ganzen Rückfläche an die Brust gepresst. Durch die starke Spreizung der Beine wird der Anschein festen Aufsitzens hervorgerufen. Auch die Haltung des Kopfes ist frei, denn das Kinn ist nicht mehr angezogen, sondern springt markant vor. Die Kleidung ist in einfachem grossem Wurfe angeordnet; die mächtigen geschwungenen Faltenzüge in der Schossgegend, mit den tiefeingesattelten Zwischenflächen, sprechen für erhöhte Naturbeobachtung. Neben diesen wesentlichen Fortschritten gehen aber manche Unbeholfenheiten einher. Die Unterschenkel treten in übertriebener Weise unter dem Gewand hervor, das am Knie Augenfalten bildet — ein Moment, das uns in der Plastik des beginnenden 13. Jahrhunderts überaus häufig entgegentritt. Die Füsse sind im Allgemeinen korrekt, aber ziemlich plump wiedergegeben; die Verstümmelung der Hände lässt eine Beurteilung derselben nicht zu. Ebenso ist der Kopf stark lädiert; seiner Modellierung kam jedenfalls einst die Farbe, von der jetzt noch einzelne Spuren vorhanden

sind, ergänzend zu Hilfe. Während die Augenpartie verhältnismässig gut durchgeführt ist, fehlen die Ohren gänzlich.

Durch solche Mängel wird jedoch die wichtige historische Stellung des Werkes keineswegs beeinträchtigt oder die fortschrittliche Tat seines Schöpfers verkleinert. Bisher im Banne der Architektur zu völlig untergeordneter Stellung verurteilt, hat sich hier die Plastik zu selbständiger Bedeutung emporgerungen: Nicht nur gross im Masstab, sondern auch gross in der Auffassung! Durch Vergleich, etwa mit der Wessobrunner Apostelfolge im bayerischen Nationalmuseum, ergibt sich als Entstehungszeit unseres Werkes cum grano salis das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts. Jener Cyklus wird nämlich mit grosser Wahrscheinlichkeit für die Mitte des Jahrhunderts in Anspruch genommen.[1]) Die Durchführung ist feiner und eleganter geworden, allein an wahrhaft monumentaler Bedeutung werden die Gestalten von jenem Reichenbacher Christus überragt.

Person und Herkunft des Künstlers ist in Dunkel gehüllt, auch können wir keine anderen Arbeiten von seiner Hand nachweisen; obwohl in der Regensburger Kunstzone unmittelbare Vorläufer fehlen, dürfen wir doch die Vermutung hegen, dass der Meister in Regensburg tätig war oder dort seine Ausbildung genoss. Denn die Hauptstadt der Diözese mit ihrem blühenden Kunstleben vermochte einem emporstrebenden Talent gewiss eher die erforderliche Anregung und Anleitung zu bieten, als das entlegene Kloster am Regen. Vielleicht war der Meister auch mit grosser auswärtiger Kunst in Berührung gekommen, obwohl eine solche Annahme durch keine positiven Anhaltspunkte unterstützt wird.

Über den ehemaligen Aufstellungsort der Skulptur vermögen die geringen Überreste der alten romanischen Benediktinerkirche in Reichenbach keine befriedigende Auskunft zu erteilen. Die unbearbeitete Rückseite der Figur deutet auf Anlehnung an eine Wandfläche hin, ferner macht die Abschrägung des Thron-

---

[1]) Hager: „Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn" (Oberbair. Archiv Bd. 48).

sitzes, die Stellung der Oberschenkel und Füsse eine Berechnung auf Unteransicht wahrscheinlich. Es würde sich demnach eventuell um das Ausstattungsstück einer Lettnerbrüstung oder einer tiefen Tympanonnische handeln.

Diese letztere Annahme würde uns eine gewisse Überleitung zu einem ähnlichen Werke in Regensburg bieten: dem Tympanon der ehemaligen Augustinerkirche (jetzt im Sankt Ulrich-Museum). In dies Türgiebelfeld sind mit grossem Geschick die fast vollrund gearbeiteten Gestalten des thronenden Christus und zweier seitlich knieender Stifter komponiert. Gegenüber jener Reichenbacher Skulptur vertritt dies Beispiel eine höhere Entwicklungsstufe. Der Kopf Christi hat durch kräftige Modellierung ein weit individuelleres Gepräge erhalten, ohne damit seine Hoheit einzubüssen. Das volle, weiche Haupthaar fällt lang auf die Schultern herab in zierlichen, fast peinlich ziselierten Locken. Mit feinem Takt ist der Künstler dabei jeder Symmetrie aus dem Wege gegangen. Die Tunica erscheint als weiches, weites Gewand, an keiner Stelle straff dem Körper anliegend; unmotivierte Faltenmotive, wie z. B. noch vor dem Leibe des Reichenbacher Christus sind hier verschwunden. Der Wurf der Toga ist sogar mit einer gewissen Keckheit angeordnet. Tiefe Höhlungen zwischen den einzelnen grossen Faltenzügen bringen eine lebhafte Schattenwirkung hervor und tragen wesentlich zur Belebung des Ganzen bei. Die Faltenrücken sind durch Spaltungen und Ausbuchtungen bereichert. Der schlichte, gerade untere Abschluss des Gewandes genügt dem Zeitgeschmack nicht mehr, man lässt dasselbe bis auf die Füsse und noch seitlich auf den Boden herabfallen, wo es sich in üppigster Weise aufbauscht. Hier tritt uns ein gewisser Hang zur Übertreibung entgegen, ebenso wie in der Häufung der Falten am Ellenbogen, wenn auch in beiden Fällen eine richtige Beobachtung ursprünglich zu Grunde liegt. Wie scharf der Künstler ins Detail geht, bezeugt die Angabe von Falten auf der Stirn und namentlich an den Fingergelenken. Störend wirkt bei der Gestalt Christi nur die Stellung der Beine, indem bei stark gespreizten Knieen die Fersen aneinander geschlossen

sind; allein im ganzen ist der Organismus des Körpers wohlverstanden. Das vollrunde weiche Gesicht der Stifterin, mit den weit geöffneten Augen, ist sehr allgemein gehalten. Der Kopf des Stifters fehlt, und ebenso sind die bittend erhobenen Arme zum Teil zu ergänzen. In der Drapierung der Gewänder spricht sich auch hier ein gewisses Übermass aus, indem einzelne Faltenmotive beständig wiederholt werden.

Ob die Unterschrift von 1612 „sumtibus Hieronymi Peristerii et Barbarae coniugum“ die Namen der dargestellten Donatoren nennt, ist zweifelhaft; wahrscheinlich bezieht sie sich auf eine spätere malerische Auffrischung. Spuren einer Überarbeitung sind nicht zu finden. Der Bau der ehemaligen Klosterkirche gehört noch dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts an. Auf diese Zeit weist auch die frühgotische Spitzbogenform des Tympanons hin. Die Skulpturen demzufolge — mit einem speziell für die Architektur geprägten Terminus — auch als „gotisch“ bezeichnen zu wollen, ist kaum zulässig; sind sie doch keineswegs die Vertreter einer neuen Formensprache, sondern vielmehr das Produkt einer ganz konsequenten Weiterentwicklung aus dem Vorangegangenen.

Es erübrigt noch, der Werke der Holzplastik aus dieser Frühzeit zu gedenken. Es mag da zunächst das kleine Bild der schwarzen Muttergottes von Niedermünster[1]) genannt werden. Wahrscheinlich hat die Erinnerung an eines jener altberühmten, oft sehr nachgedunkelten Modonnengemälde — ein derartiges Beispiel besitzt die alte Kapelle in Regensburg — diese auffallende Tönung veranlasst. Auch das Schnitzwerk macht einen sehr altertümlichen Eindruck. In der früheren Litteratur wird es meist unter den Stiftungen angeführt, welche die Herzogin Judith bei ihrer Rückkehr von der Pilgerfahrt ins heilige Land der Abtei Niedermünster machte. Die starre Haltung von Mutter und Kind, die fleischigen vollen Wangen, welche dem Antlitz Marias einen eigenartigen Ausdruck ver-

---

[1]) Abb. bei v. Warttenberg: Schatzkammer der allerseligsten Jungfrauen Maria aus Sion etc., Regenspurg 1674.

leihen, endlich die ungewöhnliche Bemalung riefen wahrscheinlich diesen Glauben an eine orientalische Herkunft hervor. Allein stilistisch lässt sich diese Skulptur vollkommen mit ähnlichen deutschen Arbeiten ihrer Zeit vergleichen (z. B. mit mehreren Exemplaren im bayerischen Nationalmuseum). Demnach ist ihre Entstehung im Beginn des 13. Jahrhunderts anzunehmen.

Der Bildner vermag noch nicht die beiden Gestalten in seelischen Konnex zu bringen. Weder sucht die thronende Mutter mit ihren Blicken das Kind, das steif auf ihrem Schosse sitzt, noch schmiegt sich dieses liebevoll an jene an; teilnahmslos gegenüber der Aussenwelt, mit leicht zurückgebeugtem Kopf und altklugen Mienen, macht es nicht einmal die sonst übliche Gebärde des Segnens. Das Gewand der Jungfrau und das Röckchen des völlig bekleideten Kindes zeigen schematische Parallelfältelung; eine gewisse Freiheit offenbart sich nur beim Wurf des Mantels über den linken Arm des Kindes. Der Kopf des Kleinen ist anscheinend überarbeitet, wenn nicht ergänzt.[1]) Die jetzigen Kronen und das Szepter werden an die Stelle entsprechender ursprünglicher Attribute getreten sein.

Neben dieser Skulptur sind in Regensburg mehrere Holz-Kruzifixe zu erwähnen. Fast ausschliesslich bei diesem Thema wurde dem Künstler des frühen Mittelalters die Gelegenheit geboten, den unverhüllten menschlichen Körper zur Darstellung zu bringen. So lange man den Gottessohn in ein langes Prachtgewand kleidete, empfand man nicht das Bedürfnis, sich über den Akt genauere Rechenschaft zu geben; erst seitdem man sich auf die Anbringung eines kurzen Lendenschurzes beschränkte, trat jene Forderung dringender hervor. Die auf diese Weise gewonnenen Erfahrungen mussten hinfort auch den übrigen Schöpfungen zugute kommen. In anderer Hinsicht war das Bild des Gekreuzigten und der häufig auftretenden klagenden Nebenfiguren in höherem Masse als jeder andere Vorwurf dazu geeignet, dem Seelenleben tiefinnerlichen Ausdruck zu verleihen.

---

[1]) Vor allem bei Gipsabgüssen zutage tretend, z. B. im German. Nat.-Museum in Nürnberg.

Das qualvolle Leiden in der Haltung Christi auszuprägen, war erst einer späteren Zeit vorbehalten. Vorläufig erscheint die Gestalt gerade aufgerichtet, indem die Füsse meist nebeneinander auf dem Suppedaneum ruhen und die Arme in annähernd horizontaler Lage bleiben.

Als ältestes Beispiel in Regensburg ist jenes dunkelfarbige Kreuzesbild in der östlichen Altarnische des Südschiffes von St. Emmeram anzusehen. Die ungünstige Aufstellung erlaubt keine in alle Einzelheiten eindringende Untersuchung. Der Körper (in $^3/_4$ Lebensgrösse) ist zwar in den allgemeinen Grundformen richtig wiedergegeben, die Durchbildung dagegen ist eine sehr rohe. Das bärtige Haupt ist ein wenig zur Seite geneigt, die Haare fallen schlicht herab; Augen und Mund scheinen kaum merklich geöffnet. Die aufgesetzte Krone ist modern. Der Schurz hat die Form eines steifen Sackes mit einigen wenigen Längsfalten und schematisch behandeltem Saum; oben ist das Tuch gegürtet und vorne in einem Knoten zusammengenommen. Die Figur ist vielleicht noch dem 12. Jahrhundert zuzuweisen.[1])

Im beginnenden 13. Jahrhundert entstand wahrscheinlich das kleine Kruzifix auf dem Rokokohochaltar der hl. Kreuzkirche. Der Kopf mit seinen konventionell gekräuselten Bartlöckchen und die Arme sind wesentlich feiner durchmodelliert. Dagegen ist die Bildung der Schenkel und Füsse sehr roh. Das Suppedaneum ist durch romanisches Blattwerk geziert.

Die Hand eines weit bedeutenderen Künstlers verrät das machtvoll wirkende Kruzifix im südlichen Seitenschiff von St. Jakob, das wahrscheinlich vom Triumphbogen der Stiftskirche zu Obermünster stammt (vor Mitte des 13. Jahrhunderts).

---

[1]) An der Unterseite des Suppedaneums ist ein Kopf dargestellt. — Mehrere ähnliche Beispiele aus der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert führt B. Riehl in seiner „Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbaiern“ an. Bei dieser Gelegenheit sei ein rohes kleines Holzkruzifix in der alten Dorfkirche von Rigling a. D. (unweit Prüfening) erwähnt; hier dient den Füssen Christi ein fratzenhafter Kopf mit weit aufgerissenem Mund und breiter, platter Nase als Schemel.

Ohne anatomische Einzelkenntnisse zu besitzen, hat hier der Bildschnitzer einen Männerkörper wiederzugeben verstanden, der durch seine richtigen Massverhältnisse und die Andeutung der Muskulatur einen auffallend lebenswahren Eindruck erweckt. Die Modellierung ist zwar eine oberflächlich flüchtige, doch ist sie hinreichend, wenn man die weite Entfernung des Objekts vom Auge des Beschauers in Betracht zieht. Das Gewandstück, dessen Saum stark gewellt ist, zeigt nicht mehr jene unbeholfene Sackform, sondern eingeknickte, zierliche Falten lockern den Fall des Stoffes und lassen unter demselben die Lage der Oberschenkel und sogar die plastische Durchführung des Knies erkennen. Keine Einziehung des Leibes oder seitliche Ausbeugung der Kniee, keine krampfhafte Einkrümmung der Finger deutet auf körperliche Qual hin, allein unleugbar spricht sich seelisches Leiden in der Neigung des dornengekrönten Hauptes und in den müden Gesichtszügen aus.

Ein anderes Triumphkreuz in St. Jakob scheint modern, während die lebensgrossen Begleitfiguren von Maria und Johannes der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören werden. Nur in der Art, wie die Mutter ihre Hände über der Brust zusammenpresst, wie der Lieblingsjünger den Kopf auf die rechte Hand stützt, macht sich ihre Trauer geltend. Die Klage erscheint stumm und ernst, ohne erregte Gebärden und schmerzverzerrte Gesichtszüge. Die geschlossene Haltung der Figuren ist in ihrer Steifheit sehr befangen und altertümlich. Wie mangelhaft in der Tat das Körperverständnis dieses Meisters war, beweist die oftmals unlogische Drapierung der dünnen Gewänder.

Werfen wir einen kurzen Rückblick auf die bisher betrachtete Periode, so lässt sich an der Hand der Denkmale ein trotz mancher Lücken verhältnismässig klar zu überblickender Entwicklungsgang verfolgen, von den ersten primitiven Anfängen bis zur Schöpfung monumentaler Werke. Während wir aber in Regensburg um die Mitte des 11. Jahrhunderts eine der ersten plastischen Arbeiten grossen Stils auf deutschem Boden antrafen, war seit dem Ende des 12. Jahrhunderts die sächsische Schule, alle anderen überflügelnd, unbedingt an die Spitze ge-

treten. Erst das 14. Jahrhundert brachte in Regensburg aufs neue Werke der Skulptur hervor, die zu den besten ihrer Epoche gezählt werden müssen.[1])

II.

Die Zeit der Blüte

(vom Ausgang des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts).

Die lebhafte bauliche Bewegung, welche um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Regensburg einsetzte, hatte zunächst keinen wesentlichen Aufschwung der Plastik zur Folge. Im Zusammenhang mit jenen Kirchenanlagen entstanden zwar, wie wir bei St. Ulrich und der Augustinerkirche beobachteten, mehrere nicht unbedeutende Skulpturwerke, allein die Zahl derselben blieb eine relativ beschränkte. Es fehlte an grossen, umfassenden Aufgaben, um auch hier, wie an anderen deutschen Kunstzentren jener Epoche, die Bildnerei zu einer hohen Blüte zu führen. Da wurde im Jahre 1275 durch Bischof Leo, den Thundorfer, der Grundstein zu dem neuen Dome gelegt, der in der spätmittelalterlichen Periode und darüber hinaus den Mittelpunkt in dem gesamten Kunstleben Regensburgs bilden sollte! Eine gemeinsame Schöpfung der Kirche, des Adels und des Bürgertums, war das gewaltige Bauwerk ein beredter Zeuge des wirtschaftlichen Wohlstandes und der Macht der Reichsstadt. Es galt, dies Wahrzeichen, seiner Bedeutung entsprechend, möglichst glanzvoll zu gestalten.

---

[1]) Erst während der Drucklegung dieser Arbeit kam mir die Ausgbg. Postztg. vom 4. Febr. 1905 zu Gesicht, in welcher Prof. Endres den jüngst in Regensburg aufgefundenen Torso einer weiblichen Figur (mit Inschrift „Agnes Imperatrix Augusta“) ausführlich behandelt. Falls sich die Zuweisung an die Mitte des 11. Jahrhunderts bestätigt, würde diese Skulptur ein weiteres interessantes Beispiel jener ersten Entwicklungsphase der Steinbildnerei in Regensburg, wie allgemein in Deutschland, bilden.

Zu der reichen plastischen Ausstattung des Domes gaben wahrscheinlich die grossen Kathedralen des Westens eine erste allgemeine Anregung. Eine Anlehnung im einzelnen an ein bestimmtes Vorbild lässt sich freilich nicht nachweisen.[1]) Eine überraschende Selbständigkeit zeigt sich vielmehr, besonders am Hauptportal, in der dekorativen Anordnung der Skulpturen, und deren stilistische Stufe erklärt sich völlig zwanglos aus der lokalen Tradition. Die Bedeutung des Dombaues für die Entwicklung der Plastik liegt darin begründet, dass er für Jahrzehnte, ja Jahrhunderte, fast alle verfügbaren Kräfte in Anspruch nahm und so das Niveau des durchschnittlichen Könnens hob. Wahrhaft intensive Fortschritte gingen auch in Zukunft von dem Auftreten hervorragender Künstlerpersönlichkeiten aus, allein das Schaffen dieser Meister basierte seinerseits wieder auf den Errungenschaften der Gesamtheit, welche konsequent und kraftvoll vorwärts strebte. Für das Verständnis des grossen Aufschwungs im 14. Jahrhundert sind daher die oft nur handwerklichen Leistungen der Dombauhütte nicht gering anzuschlagen; nur aus ihr konnte eine Bildhauerschule mit einheitlichem Charakter hervorgehen.

Der Abgrenzung spezieller Einzelphasen in dem Entwicklungsgange der spätmittelalterlichen Plastik Regensburgs stellen sich gewisse Schwierigkeiten in den Weg. Das Fortschreiten in dem Ringen nach Naturwahrheit, welches durchgehends zutage tritt, findet bis gegen Mitte des 15. Jahrhunderts nach einer ganz bestimmten Richtung hin statt, um dann in wesentlich neue Bahnen einzulenken. Während also mit jenem Zeitpunkt eine äussere Gliederung des Stoffes nahe gelegt wird, erscheint ein solcher Einschnitt um das Jahr 1400 kaum gerechtfertigt und findet nur in dem Verlangen nach grösserer Übersichtlichkeit seine Entschuldigung. Bei der Betrachtung der Skulpturen jener ersten Periode — also aus der Zeit des 14. Jahrhunderts mit Hinzurechnung einiger Vorläufer — haben wir von einer

---

[1]) Für die bauliche Anlage ist dies mehrfach behauptet, aber auch wieder bestritten worden.

Reihe datierter Werke auszugehen. Leider ist ihre Zahl eine sehr geringe und ausserdem gehören dieselben nur dem Beginn und dem Ausgang des Jahrhunderts an. Wir vermögen daher auf diesem Wege nur ungenügende Anhaltspunkte zu gewinnen für eine annähernd genaue zeitliche Festlegung der übrigen Schöpfungen.

Die Grabplastik, welche uns allein jene sicher datierten Arbeiten zur Verfügung stellt, tritt am Schlusse des 13. Jahrhunderts zum erstenmal mit künstlerisch bedeutenden Leistungen hervor. Es ist jedoch anzunehmen, dass manche ältere Arbeiten nebst zahllosen anderen aus späterer Zeit, von denen wir dies urkundlich wissen, der Vernichtung zum Opfer gefallen sind. Hatte man sich vordem bei dem plastischen Schmuck der Grabplatten darauf beschränkt, Stand und Abstammung des betreffenden Toten symbolisch mit Kreuz- und Krummstab oder mit einem Wappenschilde anzudeuten,[1]) so wurde es nunmehr üblich, den Verstorbenen in eigener Person darzustellen, um auch dessen Bildnis der Nachwelt zu überliefern.

Zu den besten Werken dieser Gattung verdient der Grabstein des Conrad von Paulsdorf aus der Minoritenkirche (jetzt im bayerischen Nationalmuseum in München) gerechnet zu werden. Die verstümmelte Inschrift des Steines scheint die Zahl 1296 aufzuweisen. Dagegen wird von anderer Seite das Jahr 1299 als Todesjahr des Ritters genannt.[2]) Von diesem melden die Urkunden, dass er aus einer alten, reichbegüterten Adelsfamilie stammte und sich um das Kloster der Minoriten besondere Verdienste erwarb. Daher gestatteten ihm die Brüder aus Dankbarkeit, beim Kreuzgang eine Kapelle zu errichten, als Erbbegräbnis für sein ganzes Geschlecht.

---

[1]) Interessante Beispiele dieser Art birgt die Ramwold-Krypta in St. Emmeram; zahlreiche Wappensteine finden sich vor allem im Domkreuzgang. Auf jene Platten, bei denen die Figur des Verstorbenen in Konturen eingeritzt ist, kann hier nicht eingegangen werden, da diese Werke dem Gebiet der zeichnenden Künste zuzurechnen sind.

[2]) K. Primbs: „Geschichte und Genealogie der Paulsdorfer“ im 40. Bd. der Verhdlgn. d. histor. Vereins f. Oberpfalz u. Regensburg. — Abb. im Katalog des Nat.-Museums.

Der Grabstein ist sehr beschädigt. Von dem vertieften Grund hebt sich in starkem Hochrelief die lebensgrosse Figur des Ritters ab. Der gerüstete Recke hält in der Linken den kleinen Schild, während die Rechte das Schwert fasst, von dessen Scheide ein breiter Lederriemen herabhängt. Das lockenumwallte Haupt ruht auf einem schlichten Kissen, während andererseits die Konsole unter den Füssen darauf schliessen lässt, dass der Verstorbene in aufrechter Haltung, stehend, gedacht wurde. Es tritt hier also derselbe Widerspruch in der Auffassung zutage, dem wir so überaus häufig in der mittelalterlichen Grabplastik begegnen. Die kernige Gestalt ist äusserst lebensvoll zur Anschauung gebracht und der Kopf zeigt noch heute trotz der starken Verwitterung ein gewisses individuelles Gepräge. Ob wir freilich ein getreues Porträt des Paulsdorfers vor uns haben, muss dahingestellt bleiben; zu dieser Figur scheint ein jugendfrischer, kraftvoller Mann als Vorbild gedient zu haben, während der Ritter bei seinem Tode zum mindesten ein Sechziger an Jahren gewesen sein muss. In überraschender Weise ist vor allem die Wiedergabe des Haares geglückt, welches seinen lockeren, duftigen Charakter nicht allein dem alle Härten verwischenden äusseren Einfluss der Jahrhunderte verdankt.

Zeitlich schliesst sich zunächst der Grabstein des Ulrich von Aue[1]) (gest. 1326) im Domkreuzgang an. Der Verstorbene war ein Angehöriger jenes reichen Patriziergeschlechtes, das zu Anfang des 14. Jahrhunderts das Stadtregiment von Regensburg sozusagen in Händen hatte. Der Domherr ist seinem Stande entsprechend in priesterlicher Tracht dargestellt; in den Händen hält er ein Buch, das übliche Attribut der Geistlichen. Das Gesicht gewinnt durch die weiche Modellierung einen jugendlich anmutigen, freundlichen Ausdruck. Die Angabe einer Anzahl Falten in dem Kissen, die sich aus der Einsenkung des Kopfes ergeben, zeugt hier von reiferer Überlegung. Das Gewand fällt in weichem Fluss bis auf die Füsse herab; die bauschigen Faltenzüge der Casula sind sanft gerundet, so dass nirgends

---

[1]) Abb. bei Förster: Denkmale deutscher Kunst. Bd. 3.

scharfe Brüche entstehen. Der Verfertiger des Steines war kein untergeordneter Steinmetz, wenn er auch keineswegs auf der Höhe jenes ersten Meisters stand; wir übersehen gerne, dass er dem Dechanten zu kurze Arme verliehen.

Der Grabstein des Sifried Sarburch (gest. 1334) im Kreuzgang der alten Kapelle steht an Wert ganz erheblich hinter den beiden anderen Werken zurück. Verunglückt erscheint vor allem der Versuch, die betend erhobenen Hände perspektivisch verkürzt wiederzugeben. Die Figur ist in Flachrelief gearbeitet, wie dies ebenso bei den Werken aus dem Ende des 14. Jahrhunderts der Fall ist, denen wir uns nunmehr zuzuwenden haben.

Die Grabsteine der Äbte Alto von Thannstein (gest. 1385) und Friedrich von Weydenbeck (gest. 1395) in St. Emmeram erweisen sich in ihrer Ausführung als recht handwerkliche Produkte. In beiden Fällen erscheint der Verstorbene in Amtstracht, in der Linken ein Buch, in der Rechten den Krummstab haltend. Schon die Art, wie diese Attribute angefasst werden, ist zum Teil sehr ungeschickt. Statt idealisierter jugendlicher Kopftypen sehen wir hier gealterte Männergesichter, mit scharfen Zügen und tief eingegrabenen Furchen. Bei Abt Friedrich geht dies Streben nach scharfer Charakteristik bis zur Grenze der Übertreibung — allein der Ausdruck gewinnt zweifellos an individueller Lebenswahrheit. Die Durchführung ist im einzelnen hart und trocken. Während die Gewandbehandlung bei der älteren Arbeit sich auf wenige markante Vertikalrinnen der langen Unterkleider und leicht geschwungene Querzüge des Überwurfs beschränkt, häufen sich bei der jüngeren Arbeit die Details. Der Fortschritt gegenüber dem Werk von 1326 äussert sich in der feineren Beobachtung gewisser Einzelheiten; so klingen z. B. die Hauptfaltenmotive der Alba und Tunica auch in der Casel wieder. Der Wurf des Ornates wird freier und gefälliger, der leichte Charakter der Stoffe wirkt überzeugender, und auch die Brustpartie bleibt jetzt nicht mehr flach und unbelebt. Wie wenig jedoch der Organismus des unter dieser Gewandfülle verborgenen Körpers wahrhaft ver-

standen ist, beweist der wenig jüngere Grabstein des Abtes Johann Hauner (gest. 1402) in der gleichen Kirche. Das Antlitz gewinnt andererseits hier durch eine weichere Modellierung grössere Frische und lebendigeren Ausdruck.

In die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts weisen uns auch die wenigen Beispiele jener anderen Klasse der Grabplastik: der Epitaphien. Es sind dies Arbeiten meist kleinen Formats, welche heilige Gestalten oder Szenen zur Darstellung bringen, zu denen der Verstorbene als knieender Stifter in Beziehung gesetzt wird. Hier vermochte also der Künstler seiner Fantasie freier zu folgen.

In der sogenannten „Kapelle in der Rast“ des Domkapitelhauses ragt die kleine Halbfigur des Erlösers über Wolken aus der Wand hervor; die darunter befindliche Inschrifttafel nennt als Stifter die beiden Patrizier Ulrich und Otto Woller (gest. 1375 und 1377). Die starke Übermalung der Skulptur lässt alle Feinheiten der Körpermodellierung verschwinden, doch scheint diese ehemals mehr ausgebildet gewesen zu sein als bei dem Salvatorbild auf dem Epitaph des Johann von Peyn (gest. 1386) im Domkreuzgang. Während auf dem älteren Epitaph Christus den Kopf schmerzvoll zur Seite beugt und die Hände über der Brust zusammenlegt, weist er hier mit der Rechten auf die Seitenwunde, hebt die Linke mit dem Wundmal empor und wendet sich dem seitlich knieenden Stifter zu. Die Figur dieses Dechanten ist im allgemeinen nicht ungeschickt aufgefasst, wenn auch ihre Proportionen ein wenig vergriffen sind.

Der gleichen Unbeholfenheit begegnen wir auf dem sonst höher stehenden Epitaph des Ulrich Wild (gest. 1389) ebendort. St. Petrus, durch Tiara und mächtigen Schlüssel kenntlich, macht hier als Patron des Domes den Fürsprecher des knieenden Kanonikers, dem das Christuskind vom Schoss der thronenden Madonna die Ärmchen entgegenstreckt. In der einfachen ansprechenden Anordnung kommt der Gefühlsinhalt des Werkes besser zum Ausdruck, als in den einzelnen Köpfen, trotzdem deren Ausführung zum Teil Beachtung verdient. Durch gegen-

seitiges Vorneigen der Oberkörper erscheint die Gruppe kompositionell geschickt abgerundet.

Wie bei der dekorativen Plastik des 12. Jahrhunderts liegt der historische Wert auch dieser kleinen Epitaphreliefs, die an sich oft recht unbedeutend sind, in der Anregung zu breiterem Erzählen, die sie dem Künstler boten.

Die weitaus hervorragendste Gattung der Grabplastik repräsentiert in Regensburg eine Folge von Ehrendenkmälern, denen wir vornehmlich in St. Emmeram begegnen, über deren zeitliche Entstehung wir jedoch mit einer einzigen Ausnahme nicht näher unterrichtet sind. In der mächtigen Abteikirche hatte seit der Karolingerzeit eine Reihe von Kaisern, Stammesherzögen und anderen bedeutenden Persönlichkeiten ihre letzte Ruhestätte gefunden. Es wird von mehreren „herrlichen Mausoleen" berichtet,[1]) die sich einst über den Gräbern erhoben, seitdem aber zum Teil zu Grunde gegangen sind. Aus dem frühen Mittelalter haben sich zwei Hochgräber erhalten, beide aus einer vorwiegend linear verzierten Steinplatte bestehend, welche von kleinen Pfeilern getragen wird. Die ursprüngliche Form der Tumba, bei der es galt, den Sarg im Innern unterzubringen,[2]) ist hier bereits verlassen. Auf diesen beiden Vorbildern basieren nun in ihrer Anlage auch die späteren, weit grossartiger gestalteten Monumente von St. Emmeram. Man kann sie als eine lokale Weiterbildung auffassen, ohne bestimmte Anregungen von aussenher als Erklärung zu Hilfe nehmen zu müssen. Man begnügte sich nicht mehr mit dem schlichten tischförmigen Aufbau, sondern brachte meist auf demselben ruhend die Gestalt des Verstorbenen in starkem Hochrelief lebensgross zur Darstellung. Diese Hochgräber scheinen nicht alle auf vollkommen freie Aufstellung, teilweise vielmehr auf Anlehnung an eine Wand berechnet. Daraus entwickelte sich jedoch in Regensburg nicht jener vielfach gebräuchliche Typus des Wandnischendenkmals. Die Streben behalten eine streng architektonische Form und werden niemals figürlich verziert.

---

[1]) Vgl. Walderdorff a. a. O. p. 336 f.

[2]) Vgl. den Sarkophag des sel. Ramwold († 1001) in St. Emmeram!

Vielleicht gab die reiche plastische Ausstattung des neuen Domes den ersten Anstoss zur Schöpfung dieser Werke, indem der Wunsch angeregt wurde, dem eigenen Gotteshause ebenfalls einen würdigen Schmuck zu verleihen. Wie man in ähnlichem Falle beim Naumburger Dom die Gestalten der Stifter verewigte, so griff man auch hier auf Persönlichkeiten zurück, deren Namen mit der Entstehung und der Entwicklung der Abtei eng verknüpft waren.[1]) Der Künstler wurde hiermit vor die Aufgabe gestellt, Idealporträts von historischen Gestalten zu schaffen, die seit Jahrhunderten unter der Erde lagen und über deren äussere Erscheinung man keine Kunde besass.

Das älteste dieser figürlichen Grabdenkmäler, das noch den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts angehört, ist der Tradition zufolge dem Andenken Utas, der Gemahlin Kaiser Arnulfs[2]) gewidmet. Krone, Reichsapfel und (das jetzt fehlende) Szepter sind die Attribute der mächtigen Frauengestalt. Das Antlitz mit seinen nicht völlig geöffneten Augen zeigt keine markanten Züge, sondern ist nur oberflächlich modelliert und zum Teil beschädigt. Aus der leichten Neigung des Hauptes scheint eine fast trübe Stimmung zu sprechen, die der ganzen Erscheinung einen eigenartigen Liebreiz verleiht. Die Kleidung entspricht der Tracht der vornehmen Damen jener Zeit. Das leichte Untergewand, der schwere Überwurf und das dünne

---

[1]) Unter diesem Gesichtspunkt ist auch die Grabplatte in Obermünster mit der eingeritzten Figur des sel. Mercherdach (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts) zu betrachten.

[2]) Abb. f. Förster a. a. O. Bd. 3 und Walderdorff, p. 344. — W. glaubt in der Dargestellten die Königin Hemma, die Gemahlin Ludwigs des Deutschen erblicken zu müssen und führt u. a. an, das Denkmal solle demjenigen der Königin Hildegard, Gemahlin Karls des Grossen, zu Ingelheim nachgebildet sein. Nach der schlechten Abbildung in den Acta Academiae Theodoro-Palatinae von 1766 zu schliessen, scheint das Ingelheimer Werk, das eine Frauengestalt mit Nimbus zeigt und sich nur bezüglich der Anordnung der Attribute mit der Regensburger Skulptur in Parallele setzen lässt, ein ziemlich unbedeutender, vielleicht sogar jüngerer Grabstein zu sein. — Mit Recht nimmt W. an, dass das jetzt eingemauerte Denkmal in St. Emmeram einst zu einem Hochgrab gehört haben wird.

Kinn- und Wangentuch sind nach ihrem Stoffcharakter unterschieden. Mit feinem Geschmack ist die Drapierung durchgeführt.

Der Mantel ist in einfachem grossen Wurfe angeordnet. Den mächtigen Vertikalzügen auf der einen Seite, entsprechen auf der anderen reichere bauschige Faltenmotive, die durch das Aufnehmen des Gewandzipfels über den linken Unterarm verursacht werden — einen in der Plastik des 13. Jahrhunderts allgemein beliebten Kunstgriff. In leichten gefälligen Wellen fällt das zierlich gesäumte Kopftuch auf die Schultern herab. Der Körperbau ist im allgemeinen richtig erfasst; es wird der Versuch gemacht, die charakteristische Form der weiblichen Brust anzudeuten. Die leichte Zurückstellung des rechten Fusses erklärt sich aus dem Streben nach Belebung. Die Figur ist noch nicht vollkommen rund gearbeitet, und selbst die grossen Faltenzüge sind verhältnismässig flach gehalten. Allein abgesehen von diesen technischen Unzulänglichkeiten offenbart sich das Werk in seiner Gesamtheit, besonders in der feierlichen, edlen Auffassung, als die Schöpfung eines hochbegabten Künstlers!

Unweit jenes Denkmals der Uta befindet sich das Hochgrab des Herzogs Heinrich von Bayern[1]) (gest. 995). Ein Vergleich mit dem Grabstein des Ritters Konrad von Paulsdorf (gest. 1296) macht die Entstehung des Denkmals zu Ende des 13. Jahrhunderts, vielleicht noch vor jenem anderen Werke wahrscheinlich. Da der Künstler bei der Darstellung des Herzogs einen Ritter seiner Zeit zum Vorbild wählte, ergeben sich sofort manche Übereinstimmungen. Vor allem fällt die ähnliche Anordnung des Haares und Gewandes, sowie die gleiche Stellung der Beine und Haltung des Schildes ins Auge. Allein diese Analogieen sind doch auch wieder nur allgemeiner Art, in den Einzelheiten treten recht charakteristische Abweichungen hervor. Der Mantel des Herzogs hängt schlicht herab, ohne auf die Erde aufzufallen und dort ein reiches Faltenspiel zu erzeugen. Die äussere Ähnlichkeit der Haartracht wird durch die Mode

[1]) Abb. Förster a. a. O. Bd. X.

veranlasst, die Durchführung ist auch hier eine verschiedene. Das Stirnhaar des Herzogs ist nicht locker gewellt, sondern glatt nach vorne gestrichen, die seitlich herabwallenden Locken sind zwar ebenfalls symmetrisch gebildet, doch verdecken sie vollständig die Ohren, während diese bei dem Paulsdorfer deutlich zu sehen sind. Ein gewisser Zusammenhang der beiden Werke lässt sich trotzdem nicht leugnen. Wenn der Schöpfer des Hochgrabes sich bei dessen Anlage wahrscheinlich an die damalige Grabplastik anlehnte, so ist der Meister des Grabsteins vielleicht durch die Tumba in St. Emmeram zu jener jugendlichen idealen Bildung des Kopfes angeregt worden.

Es ist keineswegs ausgeschlossen, dass wir in beiden Arbeiten die Hand desselben Künstlers vor uns haben — um so mehr ist dann die Verschiedenartigkeit in der Behandlung des gleichen Themas zu betonen! Die Auffassung der fürstlichen Gestalt ist nämlich eine wesentlich andere, als die des Ritters. Nicht als kraftvolle Männergestalt ist Herzog Heinrich dargestellt, sondern als eine Jünglingsfigur mit noch nicht voll entwickelten Formen. Er greift nicht zum Schwert, bereit, dreinzuschlagen, sondern seine Rechte umfängt leicht einen bewimpelten Stab, der kaum als Speer gedacht ist. Wie traumverloren ist das Haupt leicht zur Seite geneigt. Das Gesicht ist sehr allgemein gehalten und von mädchenhafter Zartheit. Dazu will der als kreisrunde Scheibe wiedergegebene Heiligenschein passend erscheinen, dessen Vorhandensein durch die seitliche Inschrift gedeutet wird: „Heinricus regis pater et defensio legis Bavariae cultus pius est hic duxque sepultus.“ Wir sind freilich gewöhnt, bei dem Namen Heinrichs des Zänkers zunächst dessen Empörung gegen Otto I. und sein Trachten nach der Krone zu denken — so mutet uns diese eigenartige historische Auffassung etwas befremdend an. (Die betreffende Inschrift dürfte an ihrer heutigen Stelle wegen ihrer reinen Kapitalcharaktere nicht vor dem 16. Jahrhundert angebracht worden sein.)

Im Gegensatz zu dem Grabmal der Königin Uta ist die Figur nunmehr völlig rund gearbeitet. Während die Arme dort

noch angepresst erscheinen, ist ihre Haltung hier ganz ungezwungen. Die Modellierung des Gesichts ist weicher, Wangen und Lippen werden voller gebildet. Das Kissen zeigt die natürlichen Einsenkungen, deren Angabe bei dem Paulsdorfer Stein übersehen wurde; für die Vermeidung gleichförmiger Wiederholungen ist die verschiedene Lage der Eckquasten bezeichnend.

Die Tumba der seligen Aurelia,[1]) einst im Kreuzgange, hat jetzt im Innern der Kirche ihre Aufstellung gefunden. Die vier Säulchen, welche die Reliefplatte tragen, zeigen frühgotische, blumengeschmückte Kapitelle, während sie bei dem Herzogsgrabmal eine altertümlich romanische Form haben (ob ursprünglich?) Man hat diese Hochgräber stets gern in Parallele gesetzt, weil dieselben gleichsam Gegenstücke bilden und wir dort das männliche, hier das weibliche Schönheitsideal jener Zeit vor uns zu haben scheinen. Allein der Hand des gleichen Künstlers — wie Walderdorff vermutet — dürfen wir sie schwerlich zuschreiben. Diese Annahme wäre stilistisch kaum zu erklären, und ausserdem liegt wahrscheinlich ein beträchtlicher Zeitraum zwischen der Anlage beider Werke. An der Unterseite der Konsole zu Füssen der seligen Aurelia sehen wir die kleine Figur eines knieenden Geistlichen, der betend die Arme emporhebt. Die zugehörige Majuskelinschrift: „Läutwin Gamed canonic et scolastic majoris ecce“ nennt uns Stand und Namen des Donators. Der Domherr Gamered von Sarching — wir werden dem gleichen Namen bei einer noch viel bedeutungsvolleren Stiftung aufs neue begegnen — liess um 1335 dies Denkmal errichten. Aus einem alten Nekrolog erfahren wir, dass er sich damals einen Jahrtag bei St. Emmeram fundierte.

Von der seligen Aurelia wird uns erzählt, dass die jugendliche Tochter Hugo Capets, aus der Heimat flüchtend, nach Regensburg kam und dort als Reklusin bis zu ihrem Tode (1027) lebte. In dieser jugendfrischen Mädchengestalt hat der Künstler alle Anmut und Lieblichkeit zu vereinigen gestrebt, die nur je zu

---

[1]) Weder die Abb. bei Förster a. a. O. Bd. III, noch die bei Walderdorff a. a. O. p. 346 ist exakt.

jener Blütezeit des Minnegesangs gepriesen und gefeiert wurden. (So galt denn auch den Romantikern des 19. Jahrhunderts dies Werk als eines der schönsten deutscher Bildnerei!) Eine zarte jungfräuliche Erscheinung mit sanftem freundlichem Gesichtsausdruck und einem zierlichen Kronreif in dem reichgelockten blonden Haar, das bis auf die Schultern herabfällt. Als sinniges Begleitsymbol zieht sich dem Rande der Tumba eine wundervoll natürlich wiedergegebene Weinranke entlang nebst den Versen:

„Hic pia florescit Aurelia virgo sepulta
Quae poenas nescit Coeli dulcedine fulta."

Die Bemalung scheint noch in ursprünglicher Fassung erhalten zu sein und trägt mit ihren zarten Tönen zu der Belebung des Ganzen wirkungsvoll bei.

Der Kopf zeigt in seiner Modellierung eine gewisse Verwandtschaft mit dem des Herzogs Heinrich. Diese Gesichtsbildung war in der damaligen Plastik Regensburgs beliebt, um jugendliche Idealgestalten zu charakterisieren; wir treffen sie daher auch anderwärts an. Das weitgeöffnete Auge wird nur wenig eingesenkt, die sanft geschwungenen Brauen setzen sich daher nicht scharf gegen die Augenhöhle und den Nasenrücken ab und die Backenknochen treten nicht hervor. Die Nasenflügel erscheinen leise gebläht, die vollen Lippen des kleinen Mundes sind leicht geöffnet; darunter springt das Kinn nur wenig vor. Die Darstellung der Ohren wird häufig übergangen, an deren Stelle bauscht sich meist das lockige Haar. Während bei Herzog Heinrich am Halse einzelne Sehnen sichtbar werden, ist er bei der Königstochter rundlich, ja fast roh gearbeitet. Keine herabfallende Kopfhülle belebt hier, wie bei der Figur der Uta, die Brustpartie; erst unterhalb des Mantelbandes setzt eine reichere Fältelung des Gewandes ein. Die Anordnung beschränkt sich nicht mehr auf wenige grosse Züge mit breitem rundem Rücken, die sich unten nur leicht umknicken, sondern deren Zahl und gleichzeitig Feinheit ist gewachsen. Die Vertikallinien werden vermieden, die Falten sind in ihrem Verlauf mehr geschwungen, die Einknickungen und Einsenkungen in ihren mannigfaltigen Variationen besser beobachtet. Wir finden auch hier wieder

das Motiv des emporgenommenen Mantelendes, dessen Saum eine reich und zierlich geschlängelte Linie bildet.

Die Durchführung scheint noch mehr verfeinert bei dem Hochgrab des hl. Wolfgang[1]) (gest. 994). Dies bezieht sich freilich nur auf die Gewandung, da der von hoher Mitra bedeckte Kopf des Bischofs in verschiedenen Einzelheiten auffallend missglückt ist. Die priesterliche Tracht ist minutiös durchgebildet. Dalmatica wie Tunica erwecken den Eindruck ganz leichter Gewebe, von denen jedes den Hauptzügen des darunter liegenden in freier Weise folgt. Das ist nicht mehr jene schwere Stoffmasse, wie bei dem Grabstein des Ulrich von Aue (gest. 1326), ja sogar die Grabsteine der Äbte vom Ende des Jahrhunderts erscheinen in dieser Hinsicht bereits überholt! Die grossen weit ausladenden Bauschungen des Ornates sind von zahlreichen kleineren und kleinsten Falten begleitet, welche durch eigenartige Einknickungen, durch Zusammenschieben und Auseinanderlaufen jede etwa durch Wiederholung hervorgerufene Eintönigkeit mindern wollen. Schon bei der Königin Uta lösten sich einzelne Faltenmotive stärker von der allgemeinen Gewandoberfläche ab. Dies Prinzip steigert sich bei der seligen Aurelia, um bei St. Wolfgang zunächst seinen Höhepunkt zu erreichen. Während sich bei der seligen Aurelia das eine Knie nur leicht unter der Gewandung bemerkbar macht, tritt es hier stärker hervor. Das Streben nach Detaillierung äussert sich auch in den zierlichen Fransen der Manipel und Stola und in bereits übertriebenem Masse bei der Fältelung der beiden Kissen. Eine einzige Unterlage unter dem Haupt des Toten dünkte den Künstler zu armselig.

Jenes Problem der freieren Loslösung von der Fläche, das wir soeben feststellten, ist natürlich nicht in dem Sinne aufzufassen, als vermöchten wir schon an der Hand des Zollstocks sichere Rückschlüsse auf die zeitliche Entstehung der Werke zu ziehen. Das Denkmal des hl. Wolfgang ist wahrscheinlich gleichzeitig mit dem der fränkischen Königstochter anzusetzen oder nur unwesentlich jüngeren Datums. Eine äussere Ähnlich-

---

[1]) Skizze der Seitenansicht bei Walderdorff p. 341.

keit mit jener anderen Tumba spricht sich darin aus, dass auch zu Füssen des Bischofs eine kleine knieende Donatorfigur und zwar ein Abt dargestellt ist, dessen Name uns jedoch nicht überliefert wird. Die Platte ruht auf spätgotisch profilierten Säulchen die frühestens dem Ausgange des 15. Jahrhunderts angehören.

Ungefähr die gleiche Entwicklungsstufe repräsentieren die Denkmäler der seligen Albert und Erhard in Niedermünster, mit deren Betrachtung wir vorübergehend die Abtei St. Emmeram verlassen. Die allgemeine Anlage der Werke ist eine völlig neue. Drei Altäre sind hier verbunden unter einem grossen Ciborienaufbau, mit Wimpergen, Fialen und einer oberen Galerie; an den Ecken sind zwei kleine Figürchen, an den Gewölbschlussteinen ein Engel und ein Frauenkopf angebracht. Die Mensen sind nicht massiv, sondern gewähren durch eine spitzbogige Arkadenreihe einen Einblick in das Innere. Dort sind in Stein die lebensgrossen Bildnisse der betreffenden Heiligen angebracht, mithin an demjenigen Orte, an dem ursprünglich die hl. Leiber aufgebahrt oder Reliquien ausgestellt wurden.[1]) Die Skulptur für den dritten Altar, welcher der seligen Kunigunde geweiht ist, gelangte nicht zur Ausführung. Durch die Art der Aufstellung kommt die figurale Wirkung der Denkmäler nur schlecht zur Geltung.

An künstlerischem Wert stehen diese beiden Bischofsgestalten offenbar hinter der Erscheinung des hl. Wolfgang zurück. Die Durchführung der ausdruckslosen Köpfe ist annähernd die gleiche, ebenso stilverwandt die Art der Gewanddrapierung, allein alle Einzelheiten scheinen hier massiger gebildet. Die mächtigen Faltenbausche springen mit ihrer oberen Seite oftmals fast senkrecht vor und zeigen daselbst Neigung zu scharfen Knicken. Die erhöhten Punkte der Gewandpartien liegen relativ auf gleicher Höhe; dadurch erwecken diese Skulpturen von Niedermünster mehr als alle anderen einen überaus plumpen

---

[1]) Uraltes Beispiel einer derartigen mensa in St. Stephan am Domkreuzgang. (Abb. Walderdorff p. 174.)

und schweren Eindruck, als seien sie aus halbzylindrischen Blöcken, aus Baumstämmen, herausgemeisselt. So feine und scharfe Grate auch die Faltenrücken hie und da zeigen, bis zum Raffinement des Überschlags versteigt sich der Künstler noch nicht; er arbeitet gleichsam nur in vertikaler Richtung in den Stein hinein. Darüber ging auch der Meister des Wolfganggrabmales nicht hinaus.

Beide Bischöfe fassen mit der Linken das Pedum;[1]) St. Erhard hält in der Rechten wie St. Wolfgang das Buch, St. Albert dagegen erhebt die Seinige segnend bis in Kopfhöhe (wodurch eine steinerne Stütze notwendig gemacht wird). Weniger die Tradition, als der Wunsch nach Abwechselung, veranlasste wahrscheinlich den Künstler, den sel. Albert bärtig darzustellen. Beide Grabdenkmäler stammen augenscheinlich von einer Hand; es können Werkstattarbeiten, vielleicht aber auch frühere Schöpfungen des Meisters der Wolfangtumba sein. Eine grössere zeitliche Differenz ist schwerlich anzunehmen.[2])

Das Motiv des im Innern der Altarmensa ruhenden Heiligen wird ebenfalls bei dem Monument des hl. Emmeram aufgegriffen, jedoch in ganz freier Weise verwertet. Die Bischofsgestalt ruht unter einer grossen Rotmarmorplatte, die von vier Säulchen mit reichen Basen und Laubwerkkapitellen getragen wird.[3]) Um den Rand der unteren Platte läuft eine Majuskelinschrift des Inhalts, dass der hl. Emmeram als Wanderbischof nach Bayern kam, dort das Wort Gottes lehrte, bei Helffen-

---

[1]) Nur der Krummstab St. Erhards ist ursprünglich. Er ist von auffallend altertümlicher Form und zeigt am Endpunkt der Spirale noch nicht das für die Gotik charakteristische Blatt, welches bereits auf dem Grabstein des Abtes Peringerus († 1201) in der Ramwold-Krypta auftritt.

[2]) Vgl. Verhdlgn. des histor. Vereins. Bd. 12, p. 213 f. — Wenn Konrad v. Megenberg im Jahre 1339 des St. Erhardgrabmales als eines „Tumulus circumdans cancellis ferreis“ Erwähnung tut, so kann dies sowohl für wie gegen das Vorhandensein des jetzigen Ciboriums sprechen.

[3]) Abb. bei Walderdorff a. a. O. p. 338. Diese Gestaltung eines Hochgrabes scheint einzig in ihrer Art da zu stehen; nur bedingt kann man das Doppeldenkmal der Landgrafen v. Werd in der Wilhelmerkirche zu Strassburg zum Vergleich heranziehen (ca. Mitte des 14. Jahrhunderts).

dorff im Jahre 652 den Martyrertod fand und hier zuerst beigesetzt wurde. Der streng stilisierte Palmzweig in der Rechten des Heiligen symbolisiert dessen Martyrium. Unter seinen Füssen ist der an dieser Stelle in der Grabplastik so beliebte Löwe dargestellt.

Die Auffassung des Kopfes hat bei dieser Bischofsfigur eine starke Wandlung erfahren. In einem jugendlichen Gesichtstypus, wie z. B. beim hl. Wolfgang, glaubte der Künstler die geistige Bedeutung des hl. Emmeram, dieses mächtigen Förderers der Heilslehre, nicht erschöpfend dartun zu können. Er griff deshalb auf den bärtigen Männerkopf des sel. Albert zurück und zwar mit dem Versuch, das individuelle Leben zu steigern. Der Ausdruck ist dadurch freilich ein fast erschreckender geworden: wie im höchsten Erstaunen emporgezogene Brauen und dementsprechend eine gefurchte Stirn, weitgeöffnete Augen, vortretende Backenknochen, scharfe Züge zwischen Nasenflügeln und Mundwinkeln, der Mund selbst schief gestellt, die Ohren von monströser Bildung. Die gelockten Enden des Schnurrbarts fallen beiderseits herab, der kurze Bart ist etwas schematisch gekräuselt, das Haupthaar, welches in Schlangenlinien die hohe Stirn umsäumt, ist in eigenartiger Weise derb stilisiert. Ansätze zu dieser Haarbehandlung finden sich bereits beim sel. Albert — ausserdem zeigen verschiedene Figuren in den Glasgemälden des Domes eine analoge Art. Ist auch dies Streben nach Charakteristik noch ein sehr äusserliches und vermag der Meister dabei noch nicht der mannigfaltigen Schwierigkeiten Herr zu werden, so ist es ihm doch geglückt, an Stelle jener mehr allgemeinen Typen etwas persönliches und in die Zukunft weisendes zu schaffen.

Durch Ausbiegung der linken Hüfte erscheint die ganze Gestalt mehr belebt — ein Zug, der sich bisher nur leise regte. Die Gewandbehandlung greift scheinbar auf ältere Beispiele zurück; die Detaillierung ist zwar nicht minder reich als beim hl. Wolfgang, aber sie ist klarer und rhythmischer. Die Vertikallinien, die im Ornat des St. Wolfgang gleichsam verwischt wurden, treten wieder nachdrücklicher hervor und finden anderer-

seits ein Gegengewicht in den geschwungenen Faltenzügen vor dem Oberkörper, welche mehr die Horizontale betonen. Die Belebung mit Hilfe von Licht und Schatten wird eine allgemeinere. Man bedient sich dieses Mittels, um bestimmte Effekte zu erzielen; so lässt man z. B. zwischen der Dalmatika und dem in röhrenartigen Falten über den Arm herabfallenden Caselzipfel eine tiefe Einsattelung entstehen. Wie die Durchbildung im einzelnen auch hier noch zugenommen hat, beweisen u. a. die Hände. Während diese bei den älteren Bischofsgestalten in dicken Handschuhen zu stecken scheinen, tritt hier unter dieser Hülle die körperliche Modellierung klar zutage, bis zur Angabe der knochigen Fingergelenke und Nägel. Auch am Handgelenk sehen wir eine natürlichere feine Fältelung.

Die plastische Wirkung der ganzen Figur wird aufs höchste dadurch gesteigert, dass man gewisse Unterschneidungen anwendet, z. B. an den Schultern und den seitlichen Faltenzügen. Auf diese Weise wird die Gestalt mehr als bisher von der Fläche gelöst. Da das Gewand nicht mehr auflagert, scheint das Motiv des Liegens nur mehr durch das Kissen gerechtfertigt; um so nachdrücklicher gelangt das Stehmotiv zur Geltung. So bildet diese Skulptur eine gewisse Überleitung zwischen Relief und Freifigur. Das Monument gehört offenbar schon der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an.

An den Ausgang des Jahrhunderts führt uns das Grabmal des Grafen Warmund von Wasserburg, der laut Inschrift im Jahre 1010 starb und dem Kloster die Hofmark Vogterräut (Vogtreut) bei Wasserburg schenkte. Dass die Buchstaben dieser Inschrift die Majuskelform zeigen, kann nicht wundernehmen, finden wir diese doch noch bis in die letzten Jahre des 14. Jahrhunderts, ausserdem kann hier auch das Vorbild der anderen Denkmäler nachgewirkt haben. Die Tumba hat abermals eine neue Form angenommen: Die Gestalt des Verstorbenen ist auf einem schweren Unterbau aufgebahrt. (Diese Tumba dürfte freilich später entstanden sein, ebenso macht das zugestutzte Fussende der Platte eine andere ursprüngliche Anordnung wahrscheinlich.) Der Graf hat die Rechte auf den

Griff des Schwertes gelegt, mit der Linken hält er die Bannerstange, deren Wimpel über das Kissen gebreitet ist. Der ehemalige Streitschild ist hier zu einem kleinen Wappenschild geworden, der an einer Ecke der Tumba dekorativ angebracht ist und von einem Greifen (?) gehalten wird. Auf der Gegenseite packt ein Hund den Lanzenschaft.

In der Darstellung des Kopfes hat der Künstler sich eine neue hochinteressante Aufgabe gestellt, nämlich den Verstorbenen wirklich als Toten zu charakterisieren.[1]) Die Wangen sind stark eingefallen, so dass die Backenknochen und die Falte zwischen Mundwinkel und Nase in aller Schärfe hervortreten. In tief eingesenkten Höhlen liegen die Augäpfel, die bis auf einen schmalen Spalt von den Lidern bedeckt werden. Der Mund ist in Totenstarre geöffnet. Die feine, parallelstrichige Durchbildung des Haares wirkt vor allem beim Vollbart recht altertümlich. Eigenartig ist die Kopfbedeckung, ein hoher Hut, der mit Pelzwerk verbrämt erscheint. Die Rüstung wird grösstenteils von dem herabwallenden Leibrock bedeckt, nur die Unterschenkel und die Kniee mit ihrem Blechschutz sind sichtbar. Eine gewisse Rohheit der Ausführung, z. B. bei den Händen, findet in dem grobkörnigen Kalksteinmaterial ihre Erklärung.

Ein weiteres Denkmal aus dem Schlusse des 14. Jahrhunderts und zugleich das letzte Glied dieser Kette wird uns in dem Prüfeninger Hochgrab des sel. Erminold bei anderer Gelegenheit beschäftigen.

Der geschlossenen Schilderung dieser Gruppe von Ehrendenkmälern wurde mit Absicht ein breiterer Raum gegönnt, da dieselben uns in mehrfacher Hinsicht interessant entgegentreten. Zunächst schon in der Wahl und Auffassung ihrer Themata. Es werden Vertreter verschiedener Zeiten und Stände behandelt: Neben fürstlichen Gestalten finden wir geistliche Würdenträger, eine fromme Klausnerin von königlichem Geblüt und endlich einen Repräsentanten des weltlichen Adels. Ob sie historisch

[1]) Dem nämlichen Problem begegnen wir bereits im Jahre 1302 bei der Bronzegrabplatte des Bischofs Roth im Augsburger Dom.

treu gestalten, diese Frage tangiert die Künstler nicht. Sie erfassen vielmehr naiv die einzelnen Persönlichkeiten aus der eigenen Zeit heraus und bringen sie damit auch unserem Empfinden näher, als archäologische Gewissenhaftigkeit dies vermöchte.

Da die verschiedenen Beispiele nicht einer kurzen Spanne Zeit gemeinsamen Ursprung verdanken, sondern sich über eine Epoche von ca. 100 Jahren verteilen, so lassen sie uns einen Blick auf den Entwicklungsgang der Regensburger Plastik innerhalb dieses Zeitraums tun. Wir sehen, wie man von schlichten, noch vielfach befangenen Anfängen zu grösserer Freiheit und Detaillierung und endlich zur Steigerung ins innerlich Bedeutungsvolle fortschreitet. Zugleich bezeichnen diese Werke in gewissem Sinne Höhepunkte des künstlerischen Könnens jener Zeit. Zu derartig bedeutungsvollen Aufträgen wurden selbstredend nur die ersten Kräfte herangezogen. In der Form des Hochreliefs ist denn auch damals Hervorragenderes nicht erstanden.

Um das Bild jener Schaffensperiode zu vervollständigen, müssen wir aber nunmehr unsere Betrachtung der Freiplastik zuwenden, deren Emporblühen mit der Gründung und Fortführung des Dombaues eng verknüpft ist. Dass verschiedene Meister sowohl in der einen wie in der anderen Gattung tätig waren, ist anzunehmen, wenn wir auch nur in einem einzigen Falle einen solchen Zusammenhang mit absoluter Bestimmtheit nachweisen können. Jene Ehrendenkmäler sind keineswegs Schöpfungen überraschend auftretender und auf einsamer Höhe stehender Genies, sondern sie finden ihre Erklärung in dem allgemeinen künstlerischen Fortschritt jener Tage und lassen sich daher der Gesamtheit der plastischen Arbeiten logisch eingliedern.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass wir bei der weniger selbständig aufgefassten, sondern in erster Linie dekorativ gedachten Domplastik zuweilen auf Werke stossen werden, die an künstlerischem Wert jenen bereits betrachteten nachstehen. Wir haben also gewissermassen einen Rückschritt zu tun, zunächst schon darin, dass wir auf Arbeiten aus früheren Zeiten zurück-

zugreifen haben. Zuvor einige Worte über die allgemeine Ausstattung des Domes.

Der Plastik fiel die Aufgabe zu, sämtliche Einzelglieder des Bauwerks zu beleben, wie dies in beschränktem Masse bereits einst bei St. Jakob der Fall gewesen. Am reichsten konzentrierte sich der plastische Schmuck mit Freifiguren und Reliefs an den Portalen. Ausserdem fanden zahlreiche statuarische Einzelwerke an den Wandflächen und Pfeilern des Innern, an den Streben des Äussern und an den Türmen Aufstellung. Endlich erstreckte sich eine mehr ornamentale Dekoration auf Kapitelle, Gewölbeschlussteine, Konsolen, Dachtraufen und die Hohlkehlen der Gesimse. Bis hinauf zu den obersten abschliessenden Galerieen wurde jedes Detail mit gleicher Liebe und Sorgfalt ausgeführt. Auch dem kleinsten Objekt widmete der Steinmetz seine ganze Aufmerksamkeit, selbst dort, wo es dem Beschauer durch die Entfernung unmöglich gemacht wird, die Feinheit der Arbeit zu erkennen und zu würdigen. Erst mit dem Ausgange des 15. Jahrhunderts tritt hier ein Wandel zu flüchtigerer, rein äusserlich effektvoller Bildung ein. Da wechseln Rosetten, Einzelblätter und Ranken miteinander ab; dazwischen treten vereinzelt oder parweise Menschen- und Tierfigürchen auf, ferner Grotesken mannigfaltigster Art, Drachen, Ungeheuer mit Menschenköpfen u. s. w. In der Darstellung dieser unscheinbaren pflanzlichen und animalischen Gebilde spricht sich in gleicher Weise wie in den Schöpfungen der Grossplastik ein Fortschreiten zu grösserer Naturwahrheit aus. Das anfangs streng stilisierte Laubwerk erscheint später immer freier und üppiger, und sogar jene humorvollen bizarren Gestalten einer frei spielenden Fantasie gewinnen durch das gesteigerte Studium des Körperlichen eine höhere Existenzmöglichkeit.

Bei der figürlichen Plastik, die wir hier speziell ins Auge fassen, sind uns im einzelnen Falle keine genauen zeitlichen Angaben an die Hand gegeben. Um nähere Anhaltspunkte zur Datierung zu gewinnen, müssen wir daher die Baugeschichte zu Hilfe nehmen. Doch dürfen wir uns über die Unsicherheit dieses Weges nicht hinwegtäuschen, da z. B. das betreffende

architektonische Bauglied erst in viel späterer Zeit seinen Skulpturschmuck erhalten haben kann.

Der Bau des neuen Domes, der 1275 in Angriff genommen wurde, schritt schnell vorwärts, dank der Initiative der Bischöfe und durch den Wetteifer der edelsten Geschlechter Regensburgs, zu dem frommen Zweck nach Kräften beizusteuern. Anscheinend war bis zum Jahr 1313 die Ostpartie in ihren Aussenmauern grösstenteils zum Abschluss gebracht, wenn auch noch nicht eingewölbt, ausserdem hatte man bereits mit der Anlage des Südschiffes begonnen. Das weitere Vorrücken des Baues lässt sich im einzelnen nicht verfolgen, doch können wir aus urkundlichen Notizen und den Bauformen mit Sicherheit entnehmen, dass das Südschiff und die beiden unteren Geschosse des Südturms vollendet waren, ehe man an die Fundamentierung des Nordturms schreiten konnte (80er Jahre des 14. Jahrhunderts). Über die spätere Baugeschichte, namentlich der Fassade, sind wir näher unterrichtet.

Bei unserer Betrachtung der Werke des 14. Jahrhunderts kommt vor allem die Südwand und ihre zeitliche Entstehung in Frage. Treten wir in das Innere des Domes, so erblicken wir im Südschiffe eine Reihe figürlicher Konsolen, welche die unterhalb der Fenster umlaufende Galerie tragen. Diese kleinen dekorativen Arbeiten wurden wahrscheinlich nicht nach heutigem Brauch erst an Ort und Stelle aufgeführt, sondern als fertige Werkstücke beim Mauerbau eingefügt. In ihrer stilistischen Entwicklung könnte uns diese Folge daher die beste Antwort auf jene Frage geben. (Die Glasgemälde sind nur mit Vorsicht zur Datierung zu benützen.) Leider sind jedoch nur wenige dieser Konsolen in ursprünglicher Form auf uns gekommen; manche waren im Laufe der Zeit abgeschlagen worden, weil man Grabsteine in die Mauern einzulassen wünschte. Die Ergänzungen aus der Zeit der grossen Domrestauration (seit 1834) sind leicht von den Originalen zu unterscheiden.

Die ältesten Beispiele finden wir im Südchore. Dieselben stehen kaum auf der Höhe jener Tragfigürchen des Südportals von St. Ulrich, deren schon Erwähnung geschah. Die kleinen,

meist blöde lächelnden Männchen verrenken zum Teil entsetzlich ihre Glieder, um sich an den Kern der Konsole anzuschmiegen. Besser wirkt ein langbärtiger Alter, der in Hockstellung gegegeben ist. Schon in dem ersten Atlanten jenseits des Querschiffes suchte man das Anstemmen, das Anspannen aller Kräfte in der ganzen Haltung zum Ausdruck zu bringen, und noch die beiden Konsolen zur Linken des Hauptportals (ca. Mitte des 14. Jahrhunderts) stehen im grossen und ganzen auf der gleichen Stufe. Der Sinn für Proportion ist gewachsen, die Modellierung der Köpfe eine natürlichere, doch vermochte man mit der kompositionellen Schwierigkeit noch nicht fertig zu werden. Das Beste dieser Figürchen ist das westlichste der Südreihe; die eigenartige Beschäftigung des in Zeittracht erscheinenden Kerlchens bleibt unverständlich. Die beiden Konsolen endlich, zur Rechten des Hauptportals, zeigen in dem Reichtum der Gewanddraperie und der Durchbildung der Köpfe bereits den Stil der Wende des Jahrhunderts.

An der Aussenseite des Domes wurden die Strebepfeiler mit kleinen dekorativen Einzelgestalten und Gruppen belebt. Unter den vier Evangelistensymbolen am untersten Gesims des Hauptchores ist der schon recht flott behandelte Matthäusengel beachtenswert. Die Skulpturen an den Streben des Südchores sind furchtbar zerstört. Wir sehen dort mehrere Reiter zu Pferd und hundeähnliche, zum Teil lebhaft bewegte Tiere, die fast den Gedanken an eine Jagdszene nahe legen. Etwas besser erhalten sind die Darstellungen am Südschiff und Südturm, zuweilen durch kleine bekrönende Wimperge wirksam hervorgehoben. Einem fantastischen beflügelten Untiere folgt ein im Mittelalter weit verbreitetes Spottbild auf die Juden[1]: Zwei

---

[1]) Abb. in den Verhdlgn. des histor. Vereins. Bd. 12, Taf. 4. U. a. an einem Wandpfeilerkapitell im Magdeburger Dom (Abb. bei Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie I, 494).

Ein anderes Beispiel für das häufige Auftreten gewisser allgemein geläufiger Motive sind die kleinen rohen Figürchen von „Jungfrau und Verführer“ im Hoftreppenhause des Hauses an der Heuport (von Walderdorff irrig als kluge und törichte Jungfrau bezeichnet). Wir brauchen dabei nicht an eine Abhängigkeit von Strassburg, Freiburg, Nürnberg etc. zu denken.

hockende Gestalten werden von einem Mutterschwein gesäugt, während eine dritte das Tier beim Ohr fasst. Weiterhin eine kleine Figur auf dem Rücken eines Raubtiers kauernd, im Begriff mit den Händen dessen Rachen zu schliessen, ferner das Symbol der Virgo immaculata (das Einhorn, begleitet von einem Hunde, eilt auf die sitzende Jungfrau zu und beugt vor ihr das Haupt) und eine Darstellung, welche an die Tierfabel von Fuchs und Gans gemahnt. An der Fassadenseite endlich eine schwertumgürtete Figur zur Seite eines Baumes und zwei bocksfüssige Gesellen mit Rundschild in den erhobenen Händen. Die Frage, was diese Einzelszenen bedeuten mögen und inwiefern die ganze Folge inhaltlich zusammenhängt — vielleicht zu einem Defensorium Mariae gehörend [1]) —, können wir wegen der künstlerischen Bedeutungslosigkeit der Skulpturen übergehen. Jedenfalls stehen sie alle noch auf der Stilstufe der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Verschiedenartig nach Anlage und Wert ist der plastische Schmuck der Portale. Im Tympanon der äusseren Pforte zur Annenkapelle, die sich östlich an den Südchor anlehnt, erscheint die Halbfigur eines segnenden Bischofs. Die altertümlich niedrige Form der Mitra ist durch eine Beschädigung zu erklären. Der Kopf ist ziemlich gut, doch in der Augenpartie etwas hart modelliert. Im Jahre 1355 wird die Kapelle zum erstenmal erwähnt.

Auffallend arm ist die Ausstattung des Querschiffportals. Während wir bei vielen anderen Kathedralen gerade an diesem Punkte die Plastik in reichstem Masse konzentriert finden, ist hier nur das Giebelfeld bedacht worden. Wegen der architektonischen Masswerkgliederung musste man auf breiterzählende Reliefs verzichten. In den beiden unteren kahlen Spitzbogenfeldern erscheinen die vereinsamten Gestalten von Petrus

---

[1]) Ph. M. Halm „Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters. Defensoria inviolatae virginitatis b. Mariae“ in der Zeitschrift für christliche Kunst 1904 führt verschiedene Beispiele solcher Zyklen bereits aus dem 14. Jahrhundert an. Danach wäre die eine Darstellung als „Demut auf Panter reitend“ zu deuten.

und Paulus (?) — ehemals kaum für diese Stelle bestimmt. Das obere Kreisrund zeigt die Klage am Kreuz. Trotz des kleinen Formats dieser Skulptur müssen wir näher auf dieselbe eingehen nach formaler wie inhaltlicher Seite.

Das früher schon betrachtete Motiv hatte nämlich inzwischen eine innere Wandlung erfahren. Man sah in Christus nicht mehr einzig und allein den Gottessohn, der am Kreuz in hoheitsvoller Ruhe über den Tod triumphiert. Schon Anselm von Canterbury hatte gelehrt: Gott ward Mensch, um als Mensch die Menschheit mit Gott zu versöhnen — so strebte auch die nach Verinnerlichung ringende Kunst, den Gekreuzigten dem allgemeinen Empfinden näher zu bringen. Sie schilderte ihn als Menschen in seiner körperlichen Qual, auf dem Haupte einen Dornenkranz, statt der Königskrone. Den Eindruck des Schmerzes steigert die verrenkte Stellung der Füsse, die nicht mehr neben einander auf dem Holzpflock ruhen, sondern gemeinsam von einem Nagel durchbohrt werden. Das Streben nach packender Naturwahrheit ward oftmals äusserlich und führte zu Verzerrungen, während als das höchste Ziel gelten musste, das Antlitz des Erlösers durch den Ausdruck des seelischen Leidens und der inneren Grösse zu verklären.

In Regensburg tritt uns diese neue Auffassung zum ersten Male bei der lebensgrossen Triumphbogengruppe in der Vorhalle von Niedermünster entgegen, einer Holzskulptur, wahrscheinlich aus dem Beginne des 14. Jahrhunderts. Ein weit feineres Werk ist die kleinere Darstellung am Domportale, trotzdem sie in manchen Einzelzügen realistischer erscheint. Der Körper Christi wird durch seine Schwere mehr nach unten gezogen; so weichen die Arme aus ihrer horizontalen Stellung, und gleichzeitig werden die Kniee stark ausgebogen. Der Leib ist eingezogen, dagegen wölbt sich der Brustkorb vor. Während jener Holzkrucifixus in seiner Modellierung hart und roh wirkt, vor allem durch die knochige Bildung der Arme, durch das übertriebene Hervortreten der einzelnen Rippen, der Schlüsselbeine und der Halssehnen, so erscheint dies alles hier gemildert, aber nur auf Grund eines eingehenderen Naturstudiums. Der Kopf ist in

beiden Fällen zur Seite geneigt; während aber dort der Blick aus weit aufgerissenen Augen starr geradeaus gerichtet ist, scheint hier der Tod bereits eingetreten zu sein, der dem Antlitz einen sanften friedlichen Ausdruck verliehen. In Halbfigur treten über den Kreuzarmen die klagenden Gestalten von Sonne und Mond auf. Bei der Triumphbogengruppe sind die Figuren von Maria und Johannes steif in ihrer Haltung und seelenlos in den Köpfen; bei dem Steinrelief wird ihr Schmerz schon in der bewegten Stellung zum Ausdruck gebracht. Johannes hat trostlos den Kopf gesenkt und ringt die Hände, Maria dagegen führt weinend die rechte Hand zu den Augen empor, während sie die Linke vor die Brust legt. Die Gesichter sind nicht im mindesten verzerrt, sondern behalten ihre anmutig weichen Züge. Kompositionell hält die Gruppe an dem alten einfachen Thema fest, in ihrer Gesamtauffassung hat sie die früheren Stufen weit überholt.[1])

Das Südportal gehört noch dem ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts an. Dies kleine Relief macht jedoch einen entschieden jüngeren Eindruck und entstand kaum vor Mitte des Jahrhunderts. In der Tat ist es an dieser Stelle erst nachträglich eingesetzt worden, hat ihm doch der Fünfpass teilweise weichen müssen, der jenem Kreisrund einbeschrieben ist.

Das kleine westliche Portal der Südseite entbehrt jedes plastischen Schmuckes, doch deuten Baldachine in den Hohlkehlen an, dass dort Statuetten ihre Aufstellung finden sollten.

Um so reicher ist das Westportal des Südturms, der älteste Teil der Westfassade, gestaltet. Es wird von je zwei seitlichen Blendnischen flankiert, welche Einzelgestalten umrahmen. Jedoch nur die Konsolen und die überaus reiche Zwickeldekoration stammen aus gotischer Zeit. Eine Kehle in der Laibung des eigentlichen Portals ist durch zierliches Blatt-

[1]) Im Dominnern befinden sich unter dem Nordturme auf Konsolen die Halbfiguren von Maria und Johannes aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; der zugehörige Crucifixus scheint verloren gegangen zu sein. Neu in der Auffassung ist die schmerzgebeugte Gestalt Marias, mit den emporgehobenen gefalteten Händen. Der Gesichtsausdruck erscheint noch befangen.

werk und Grotesken belebt. Das Relief im Tympanon stellt die Befreiung Petri dar. Ein Engel ist von oben genaht, stürzt den Turm, in dem Petrus gefangen sitzt, um und ist eben im Begriff, den Apostel emporzuziehen. Zwei Wächter liegen neben der Türe des Gefängnisses im Schlafe. Die Auffassung ist eine durchaus naive. Die Figuren stehen in gar keinem Grössenverhältnisse zu dem Gebäude, das in allen Einzelheiten, wie Mauern, Zinnen und Fenstern fein durchgeführt ist. Die Komposition innerhalb des eng begrenzten spitzbogigen Giebelfeldes ist nicht ungeschickt, wenn auch die gebeugte Haltung des Engels ein wenig gezwungen erscheint. Die Köpfe zeigen keinen tieferen Ausdruck, sondern vielmehr freundlich lächelnde Mienen.

Alle diese dekorativ-figürlichen Skulpturen an Konsolen, Strebepfeilern und Portalen werden an Bedeutung überragt von den statuarischen Einzelfiguren, die in grosser Zahl zu dem äusseren und inneren Schmuck des Domes beitragen. Fassen wir zunächst die Aussenseite ins Auge. Man scheint zu Anfang nur in allgemeinen Zügen ein Programm entworfen zu haben oder doch später wesentlich von dem ersten Plane abgewichen zu sein. Denn abgesehen vom westlichen Hauptportale, haben wir keinen vollkommen in sich geschlossenen Darstellungscyklus vor uns. Es fällt auf, dass an dem ersten Joch des Südschiffes (vom Querschiff ausgehend) zwischen dem Fensterpaare keine Statue angebracht ist, wie dies an den weiteren Jochen und auch am Südturm der Fall. Aus der veränderten Form der jüngeren Trennungspfeiler könnte man schliessen, dass man ursprünglich für diese Stellen eine Skulptur nicht in Aussicht genommen.

Ferner ist hier in Betracht zu ziehen, dass sich nicht alle Figuren an ihren ehemaligen Bestimmungsorte befinden, wie dies bei den beiden Apostelgestalten des Südportals bereits angedeutet wurde. Das gleiche ist nun bei acht Skulpturen neben dem Hauptportal der Fall, welche offenbar einer früheren Periode als ihre architektonische Folie angehören und sich auch inhaltlich dem dortigen Darstellungskreis nur gezwungen eingliedern lassen. Vielleicht sollten sie neben dem südlichen Fassaden-

portale Platz finden; vereinzelte leere Konsolen bemerken wir ausserdem an Strebepfeilern in beträchtlicher Höhe. Doch wäre es müssig und aussichtslos, wollten wir die einstige Aufstellungsart zu rekonstruieren versuchen. Wir müssen uns mit der Annahme bescheiden, dass entweder zu Grunde gegangene Figuren durch anderweitige ältere ersetzt wurden oder dass man auf solche bei einer zeitweisen Erlahmung der Produktion zurückgriff.

Jene erwähnten acht älteren Skulpturen beim Hauptportal sind in zwei Gruppen zu scheiden.[1]) Die eine umfasst fünf unterlebensgrosse Kalksteinfiguren zur Linken des Portals und und in Scheitelhöhe der Vorhallenbögen. Während die vier männlichen Gestalten ihrer Attribute beraubt sind und ohne sichere Begründung für Evangelisten erklärt werden, ist die hl. Magdalena an ihrer Salbbüchse kenntlich. Alle Figuren erscheinen in ihrer Haltung steif und reden von des Meisters mässigem Körperverständnis. Die Proportionen der Arme wie der Köpfe sind hie und da vergriffen.

Eine unmerkliche Schwingung geht durch die Gestalten, einigermassen motiviert durch ein leichtes Hervortreten des einen Kniees unter der Gewandung. Diese hüllt die Körper eng ein und presst die Gliedmassen fest an den Leib. So fehlt jeder freiere Wurf der Kleidung und damit eine kräftigere Belebung durch Schattenbildung. Bezeichnend hierfür ist, dass das Kopftuch der Magdalena nicht seitlich vorfällt, sondern den Haaren unmittelbar anliegt. Die vertikal herabgehenden Faltenzüge erfahren erst unmittelbar beim Auffall eine scharfe Knikkung. Der Überwurf des Mantels zeigt ein reiches, etwas schematisch behandeltes Saumgeringel, doch auch dies schmiegt sich ängstlich der Unterlage an. Zwei Köpfe erscheinen nur oberflächlich angelegt, zwei andere sind verhältnismässig weich. der letzte dagegen mit grosser Härte modelliert. Das Haar ist teilweise gelockt, teilweise auch schlicht dargestellt; es tritt

---

[1]) Vgl. Endres: „Das Domportal in Regensburg“ in der Zeitschrift für christliche Kunst 1894, H. 9.

dabei eine gewisse Neigung zu symmetrischer Anordnung hervor. Die Gesichter sind fast ausdruckslos, nur in der leichten Wendung der Köpfe liegt eine Spur von Belebung. Die rechte obere Figur nimmt in gewissen Einzelheiten eine Ausnahmestellung unter den anderen ein.

Während wir die Entstehung dieser Gruppe (die etwas entwickelteren Apostelfiguren des Querschiffportals wären hier anzureihen) vielleicht noch vor Mitte des 14. Jahrhunderts anzunehmen haben, müssen wir die zweite Gruppe — zur Rechten des Portals — etwas später ansetzen. Diese drei Skulpturen bringen Mariä Verkündigung und Heimsuchung in der Art zur Darstellung, dass bei der letzteren Szene die beiden Frauen sich umschlungen halten und daher aus einem Stein gemeisselt sind. Der gänzlich abweichende Stilcharakter dieser Arbeiten erklärt sich durch die Verwendung eines anderartigen Materials, indem man hier zum ersten Male den weichen, grünlichgelben Kapfelberger Sandstein wählte. Härten, welche dort durch den spröden Kalkstein veranlasst wurden, finden sich hier nirgends, doch hat freilich auch die Verwitterung viel zur Schaffung des jetzigen weichen Gesamteindrucks beigetragen.

In grossen stärker geschwungenen Linien fliesst das Gewand herab; es liegt am Oberkörper glatt an, ohne durch krampfhafte Fältelung reich erscheinen zu wollen. Dagegen sind hier andere Details mit feinem Verständnis behandelt; das leichte Wangentuch wirft unter dem Kinn zierliche Falten und locker erscheint der Fall des Kopftuches. Die Köpfe haben im Laufe der Zeit jede markante Form verloren. Vermutlich waren die Gesichter der Frauen zart und anmutig gegeben, entsprechend der schlanken Bildung der Arme. Interessant ist der Versuch, die seelische Beziehung der einzelnen Gestalten zum Ausdruck zu bringen. Der Engel, dessen Flügel nach Art von Cherubimschwingen gekreuzt sind, wendet sein Haupt der Jungfrau zu, die das ihrige senkt. Bei der Gruppe der Heimsuchung hält Maria, mit der Rechten unter Elisabeths Mantel greifend, diese umschlungen, während die ältere Freundin ihren Arm auf der Anderen Schulter legt. So aneinander geschmiegt finden sich

ihrer beider Lippen. Gewisse Ungeschicklichkeiten der Armhaltung ergaben sich infolge der zusammengedrängten Komposition. Bei Elisabeth tritt der rechte Schenkel in übertriebenem Masse unter dem Kleid hervor. Allein jegliche Starrheit ist aus den Gestalten gewichen, dieser Fortschritt ist unverkennbar.

Eine Weiterbildung jener ersten Gruppe — mehr in künstlerischem als in zeitlichem Sinne — repräsentieren die lebensgrossen Gestalten zwischen den Fensterpaaren. Ausser den vier männlichen Figuren der Südseite (nur St. Christoph ist mit Sicherheit zu benennen) gehört hierher ein Petrus von der Fassadenseite des Südturms und ein zweiter Petrus von der Front des südlichen Querarms (in Höhe der Triforiengalerie vor dem grossen Fenster). Die zum Teil beschädigten Skulpturen in der Höhe des zweiten Turmstockwerks sind dem Auge zuweit entrückt, um ein Urteil zu erlauben; man erkennt unter ihnen zwei gekrönte Gestalten und einen Engel. Die meisten dieser Arbeiten werden vor Mitte des Jahrhunderts entstanden sein oder gehen doch nicht wesentlich über diesen Zeitpunkt hinaus. Die Haltung der Figuren, deren Proportionen nicht allgemein glückliche sind, ist eine aufrechte und gerade; die Lage der Arme wirkt zuweilen gezwungen.

In der Darstellung des hl. Christoph erkennen wir gleichsam die unmittelbare Vorstufe zum Grabmal der seligen Aurelia, sowohl nach Seite der Gewandstilisierung, wie hinsichtlich der jugendlichidealen Bildung des Kopfes. Der Heilige umfasst mit der Rechten einen knorrigen Baumast als Stütze, die Linke hält das Christuskind, das auf seiner Schulter thront. St. Christoph hat sein Gewand hoch aufgeschürzt, so dass er wohlgemut durch die Fluten schreiten kann, die in ihrer unbeholfenen plastischen Wiedergabe ungefähr an gekneteten Teig gemahnen.

Als Parallele zur Figur des hl. Wolfgang könnte in Bezug auf Gewandbehandlung der Petrus vom Südturme gelten, nur ist hier die Durchführung mehr flächenhaft gehalten. Das Gesicht erscheint ziemlich unbedeutend. Die Tiara hat noch die einfache Form der kegelförmigen phrygischen Mütze, d. h. sie besitzt noch nicht die seit der Zeit des Papstes Urban V.

(1362—1370) charakteristischen drei umlaufenden Reifen. Es scheinen in unserem Falle vielmehr verzierende Streifen strahlenförmig vom Scheitelpunkte auszugehen.

Die übrigen drei Statuen vom Südschiff (vermutlich Apostel) stehen schon ihrer übereinstimmenden Tracht wegen in gewissem Zusammenhang. Analog den Beispielen jener ersten Gruppe zeigt das lange Untergewand nur eine geringe seitliche Schwingung; in der Anordnung des Überwurfs herrscht erfreuliche Mannigfaltigkeit. Durchaus verschieden ist auch die Bildung der Köpfe. Äusserliche Mittel, z. B. die Gegenüberstellung kahler Schädel und schlichten Haupthaars, eines gekräuselten Spitzbartes neben breitem Vollbart, müssen vorläufig genügen, um verschiedene Charaktere zu kennzeichnen; wirklich Bedeutungsvolles liegt noch nicht in den Köpfen. Die dem hl. Christoph benachbarte Gestalt zeigt das Haupt eines reifen Mannes in gewisser Idealisierung; dem gleichen Typus glaubt man unter den Werken der Domplastik des öfteren zu begegnen. Wahrscheinlich rühren diese grossen Figuren und auch ein Teil der kleineren mehr oder minder aus der Werkstatt eines Meisters her.

Der Petrus vom Querschiff weist dem gegenüber einzelne Abweichungen auf. So kommen hier die grossen geschwungenen, stark herausgearbeiteten Längsfalten mehr zur Geltung. Der Apostelfürst ist in diesem Fall barhäuptig dargestellt und mit entschieden derber Gesichtsbildung — also auch beim gleichen Vorwurf eine sorgsame Vermeidung der Wiederholung!

Die feinsten Schöpfungen der statuarischen Domplastik finden wir im Innern des Bauwerks. Besser als jene Aussenskulpturen, denen Wind und Wetter im Laufe der Jahrhunderte böse mitspielten, lehren sie uns wegen ihrer guten Erhaltung bis ins kleinste Detail der Künstler Fleiss und Wollen, sowie auch Können zu würdigen. Die Zahl dieser Einzelfiguren grossen und kleinen Masstabs ist noch heute eine reiche und doch bedeutet sie nur einen Bruchteil des einstigen plastischen Schmuckes. Schuegraf[1]) stellt an der Hand von Urkunden

---

[1]) Schuegraf: Geschichte des Domes von Regensburg in den Verhandlungen des histor. Vereins. Bd. 12.

eine Liste von nicht weniger als 35 Altären und Kapellen zusammen, die sich einst im Dome befanden. Aus dieser Reihe sind uns nur fünf zum Teil mit Figuren ausgestattete Ciborienaltäre erhalten, die zu dem Reizvollsten gehören, was deutsche Gotik auf diesem Gebiete geschaffen. Zweifellos sind auch manche Einzelstatuen zu Grunde gegangen, und die übrig gebliebenen haben eine Aufstellung gefunden, der die ursprüngliche nicht in allen Punkten entsprochen haben kann. Vermutlich waren in erster Linie die Pfeiler des Langhauses mit Skulpturen bedacht.

Noch heute wird auf diese Weise die Vierung als baulicher Mittelpunkt hervorgehoben. Dort erscheinen auf reichen Laubwerkkonsolen vier lebensgrosse Apostelgestalten: Petrus, Paulus, Bartholomäus und Jakobus. Die beiden identischen Konsolen an den Chorpfeilern haben eine mehr altertümliche Form als die anderen; die vier Skulpturen werden jedoch annähernd der gleichen Zeit ihren Ursprung verdanken. Augenscheinlich sind sogar die Figuren des Petrus und des gegenüberstehenden Jakobus Werke des gleichen Meisters.

Durch beide Gestalten geht eine leise S-förmige Schwingung, welche mit dem verträumt melancholischen Ausdruck der seitlich geneigten Köpfe vortrefflich harmoniert. Es lag nicht im Sinne, vielleicht auch nicht im Vermögen des Künstlers, kraftvolle, selbstbewusst auftretende Persönlichkeiten zur Darstellung zu bringen. Petrus, hier als älterer Mann charakterisiert, hat mit der Linken das geöffnete Buch bis in Brusthöhe emporgehoben, scheint aber die Lektüre unterbrochen zu haben, um über das Gelesene nachzusinnen; der Blick der Augen ist in unbestimmte Ferne gerichtet. So umschliesst denn auch die rechte Hand nicht fest geschlossen den Schaft des mächtigen doppelgebarteten Schlüssels, sondern hält diesen ungezwungen. Dabei ist die Stellung der einzelnen Finger in feiner Weise differenziert. Bei der Linken, die mit dem Buch zugleich den schweren Mantelzipfel emporgenommen, wird auf eine detaillierte Andeutung unter dieser Hülle verzichtet. Jakobus ist nicht aus seiner bestimmten Situation heraus aufgefasst, sondern hält

in üblicher Weise das geschlossene Buch vor die Brust. Die Lage des Armes scheint hierbei durch den Mantel beengt. Der Kopf ist weniger durchgeführt und unbedeutender.

Das Standmotiv der beiden Apostelfiguren betont in stärkerem Masse, als dies bisher der Fall gewesen, das Prinzip der Entlastung und leichten Ausbiegung des zur Seite gestellten „Spielbeins“. Ein neues Problem wird aber hier ebensowenig aufgegriffen, wie etwa in der wirkungsvollen Loslösung der Stoffmassen am linken Arme Petri — auch diese bezeichnet nur den Ausbau eines längst angeschlagenen Themas. Etwas Persönliches aber spricht sich in dem geschärften Blick für gewisse Zufälligkeiten beim Wurf der Gewänder aus. Die grossen, stark plastischen Vertikalzüge zeigen nicht allein jene wenigen, oftmals nur schematisch angebrachten Einknickungen, sondern wir bemerken daneben grosse napfförmige Höhlungen, schwache Einsenkungen, die unter dem Druck eines Fingers enstanden scheinen, sanft gerundete Bauschungen u. s. w. Die ganze Unterpartie gewinnt damit eine eigenartig malerische Belebung. Ein eingehendes Naturstudium scheint dem Künstler das Auge für dies mannigfaltig variierte Linien- und Flächenspiel geöffnet zu haben. Wir werden diese Werke kaum in die ersten Dezennien des Jahrhunderts zurückdatieren dürfen.

Die Statue des hl. Bartholomäus kann sich an künstlerischer Qualität nicht mit jenen beiden Arbeiten messen. Der Unterschied ist gleichwohl nicht so beträchtlich, dass man an einen anderen Urheber denken müsste, nur die Durchführung ist eine oberflächlichere. Der Kopf ist noch flacher und ausdrucksloser als bei St. Jakobus. Die Gewanddraperie ist zwar gross angelegt, entbehrt aber aller jener fein beobachteten Einzelzüge.

Eine auffallende Erscheinung ist wiederum der hl. Paulus. Das leichte Zurückwerfen des Hauptes verleiht diesem Apostel einen mehr markigen Eindruck. Der Mund ist wie zum Disputieren geöffnet, so dass sogar die obere Zahnreihe sichtbar wird. Das Gesicht ist weniger breit, sondern lang und schmal gebildet, mit hoher gewölbter Stirn, emporgezogenen Brauen und energisch

vorspringender Nase. Überraschend geglückt ist die Darstellung der Ohren. Der lange geteilte Spitzbart ist mit fast peinlicher Sorgfalt durchgeführt. Trotz dieses stark individuellen Gepräges braucht man kaum eine nachträgliche Überarbeitung des Kopfes anzunehmen (einen verwandten Typus zeigt eine jener kleinen Kalksteinfiguren beim Hauptportal, der Evangelist zur Rechten oben, welcher seherisch aufwärts blickt). Die Toga ist mit einem gewissen graziösen Schwung über die linke Schulter des Paulus geworfen und fällt seitlich über den Arm in langem, vollkommen frei gearbeitetem Zipfel herab, ohne jedoch in ein reiches Saumspiel auszuklingen. Während die Linke den Knauf des mächtigen Schwertes umspannt, lässt die Rechte das Buch herabsinken. Das Motiv ist weniger glücklich erfunden, man erwartet, der Apostel würde den Band etwa auf den Oberschenkel aufstützen.

Bevor wir uns den übrigen Männerstatuen des Domes zuwenden, sei in Kürze der altertümlichen Figur des hl. Stephanus aus dem Domkreuzgange gedacht. Dieselbe hat dort neben dem Portal zur St. Stephanskapelle, dem sogenannten „alten Dom“, auf einer interessanten figürlichen Konsole Platz gefunden. Der Kopf des Heiligen ist nicht bedeutend. Die Gewandbehandlung ist noch unfrei, indem die Faltenbausche flach angelegt erscheinen. Die Ausbeugung der linken Hüfte ist bereits eine starke — doch dürfen wir aus dem mehr oder minder in dieser Beziehung keine Norm für die Datierung konstruieren. Jedenfalls gehört die Skulptur unter die Frühwerke des Jahrhunderts.

Im nördlichen Domchor ist an der Lettnerwand eine eigenartige Skulptur bemerkenswert, anscheinend die Figur eines fürstlichen Heiligen. Die Wahl des Motivs und die idealisierende Auffassung gehen vielleicht auf das Grabmal des Herzogs Heinrich in St. Emmeram zurück. Das mit dem Herzogshut geschmückte Haupt zeigt jugendliche Gesichtszüge, welche jedoch individueller gestaltet sind, als diejenigen des Zänkers. Die Tracht ist die gleiche, wie die des Ritters Konrad von Paulsdorf. Der kurze Leibrock endet unterhalb der Kniee, welche leicht gespreizt sind und vom Stoffe frei gelassen werden; der

lange Mantel (nicht der Leibrock!) fällt rückseitig bis auf den Boden herab. Die Arme sind vom Ringelhemd bedeckt. Die vorgestreckte rechte Hand stützte sich wohl ehedem auf ein Schwert (oder St. Sebastian mit Pfeil?). Die Linke greift vor der Brust in das Mantelband — ein Motiv, welches der Plastik des 13. und 14. Jahrhunderts geläufig war. Auch dies Werk ist noch für die erste Hälfte des Jahrhunderts in Anspruch zu nehmen.

In gleicher Aufstellung vor einer Nische und unter einem Baldachin erscheint diesem fürstlichen Heiligen gegenüber die Gestalt eines Propheten (?). Die Rechte hält ein herabfallendes Spruchband, die zierlich gebildete Linke ist im Redegestus erhoben. Der ausdrucksvolle Kopf ist gut durchgeführt, die Haare in sorgfältiger Zeichnung. Auffällig ist die reiche Ausstattung der Fussbekleidung. Die Skulptur steht einer Figur des Verkündigungsaltares nahe, mit dem wir uns noch zu befassen haben werden.

Endlich ist noch eine gekrönte Gestalt (3/4 Lebensgrösse) zur Rechten des Hauptportals zu nennen, auf sonderbar fantastisch gezierter Konsole. Der fast pathetisch zur Seite geworfene Kopf, mit dem leicht geöffneten Munde ruft die Figur des Paulus ins Gedächtnis zurück, — doch ist das Gesicht in diesem Falle noch schärfer durchgebildet und die langen Locken umwallen in freier Weise das Haupt. Die Rechte nimmt, wie bei jenem Petrus des Vierungspfeilers, das Mantelende empor und trägt darauf einen nicht näher zu definierenden Gegenstand; der andere Arm ist beschädigt. Offenbar haben wir in dieser Skulptur den Rest einer ehemaligen Freigruppe zu erkennen und zwar einen der drei Magier aus der Szene der Anbetung.[1]) Das individuelle Gepräge des Kopfes weist das Werk der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu.

Zu diesen männlichen Figuren tritt, das Gesamtbild abzurunden, eine Reihe weiblicher Gestalten hinzu. Die hl. Mar-

---

[1]) Derartige Dreigruppen finden wir auch in Nürnberg, Würzburg und anderwärts.

garetha im nördlichen Seitenschiff gehört in die Kunstzone jener Apostelfiguren der Vierungspfeiler und übernimmt gewissermassen die Vermittlerrolle zwischen dem hl. Bartholomäus und den Figuren des Petrus und Jakobus. In der Gewandanordnung finden wir die Beschränkung auf wenige grosse, stark betonte Vertikalzüge mit scharfen Graten — analog beim hl. Bartholomäus —, dabei gleichwohl ein liebevolles Eingehen auf die Einsenkungen mit ihren vielen kleinen Zufälligkeiten. Durch das Empornehmen des Mantelendes mit dem linken Unterarm (vgl. etwa den Überfall bei St. Jakobus!) entsteht vor dem Leibe ein muldenförmig ausladender und weit vorspringender Faltenbausch, der ein entsprechendes Motiv auf Darstellungen von Engeln ins Gedächtnis ruft, welche Seelen von Verstorbenen gen Himmel führen. Auch bei St. Margareta bemerken wir die S-förmige Schwingung der grossen schlanken Gestalt. Mag diese Stellung gezwungen und unnatürlich erscheinen, so ist darum der Aufbau des Körpers nicht direkt fehlerhaft. Das eng anliegende Untergewand lässt die Umrisse der weiblichen Büste klar hervortreten und bildet unterhalb der schwellenden Brust kleine Fältchen. Zierlich fällt von den Schultern zu beiden Seiten der dünne Mantelstoff darüber herab. Wie ein Missklang wirkt in dem jugendlich anmutigen Kopf die Bildung der Augenpartie, weil daselbst durch eine unmotiviert scharfe Einkerbung Säckchen unter den Augäpfeln entstehen. Der Gesichtsausdruck ist ein freundlich heiterer; die Heilige hat die Anfechtung der Hölle überwunden, unter den Füssen windet sich der kleine geflügelte Drache. In der Rechten hielt St. Margareta offenbar einst das Kreuz.

Eine kleinere Frauenstatue finden wir im Süda rme des Querschiffs.[1]) Dort steigt die untere umlaufende Galerie von beiden Seiten treppenartig an und bildet auf diese Weise einen krönenden Giebel über den beiden Öffnungen des Südportals. Die so entstehende Zwickelfläche wurde zur dekorativen Anbringung einer Skulptur ausgenutzt. Vergebens suchen wir

---

[1]) Hager-Aufleger, Taf. 21.

hier nach einem Namen: Buch, Spruchband und der zierliche Kronreif geben keine genügenden Anhaltspunkte. Die Kleidung bringt die Gestalt äusserlich in Beziehung zur seligen Aurelia; die Durchbildung im einzelnen ist jedoch bei der Domskulptur eine feinere, und ebenso hat das Gesicht durch bessere Modellierung an Ausdruck gewonnen. Wir werden demnach etwa auf die Zeit kurz vor oder um Mitte des Jahrhunderts hingewiesen.

Nach Schuegraf wird im Jahre 1352 zum ersten Mal in den Urkunden einer „St. Heinrich- und Kunigunden-Kapelle“[1]) Erwähnung getan. Unzweifelhaft ist hierunter jener Ciborienaltar im nördlichen Seitenschiff verstanden, der heute dem hl. Rupert geweiht, jedoch mit den Figuren eines Königspaares geschmückt ist. Wo sein ehemaliger Aufstellungsort gewesen, bleibt ungewiss; noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts befand er sich weiter östlich in der Nähe des Querschiffes. Schon einmal begegneten wir und zwar in Niedermünster einem derartigen Ciborienaltar — wieviel graziöser in seiner Anlage erscheint aber dies Beispiel aus dem Dome! Statt massiger Pfeiler dienen zierliche gekuppelte Säulen mit reichen Laubkapitellen und Konsolen als Stützen. Die Krabben der Wimperge sind nicht plumpe knollenartige Gebilde, sondern sind als feinstilisierte Weinblätter gestaltet. Das Innenfeld der Giebel wird durch einen Vierpass bereichert und die abschliessende Galerie oben und unten von einer Hohlkehle mit einzelnen Blüten begleitet. Den Gewölbschlusstein ziert eine reizende kleine Engelgestalt. Während bei jenem früheren Ciborium die winzigen Eckfiguren im Gesamtbild eine untergeordnete Rolle spielen, ist hier diesen Skulpturen durch ihren dreiviertel lebensgrossen Masstab eine weit grössere Bedeutung zuteil geworden. Zu Häupten der Gestalten erheben sich Fialen als Baldachine und zu ihren Füssen erscheinen über Eck gestellte Wappen und daneben die Evangelistensymbole. Der architektonische Aufbau

---

[1]) Abb. Hager-Aufleger, Taf. 22. Vgl. Schuegraf a. a. O., p. 13.

des Ganzen ist schlicht und klar, die dekorative Ausstattung trotz ihres Reichtums nicht überladen. So wirkt dies Ciborium etwa aus der Mitte des 14. Jahrhunderts harmonischer, als die späten Nachfolger aus dem 15. Jahrhundert.

Nach der Sprache der Wappen gehörten die Stifter dieser Kapelle den Häusern der Edlen von Ehrenfels und der Schenk von Reicheneck an. Vielleicht haben wir in dem Männer- und Frauenkopf der Medaillons an der Vorderseite das Donatorenpaar zu erkennen. Die Gestalt der hl. Kunigunde ist unter den beiden Herrscherfiguren die künstlerisch höher stehende. Das freundlich lächelnde Antlitz ist gut modelliert, zeigt jedoch keine individuellen Züge. Von grösster Feinheit ist die Bildung der Hände. In der Gewandbehandlung scheint sich der Künstler auf einzelne Haupteffekte zu beschränken, doch lehrt das natürliche Zusammenschieben der Falten unter dem Gürtel, wie scharf auch das Detail beobachtet wurde. Welche Meisterschaft spricht aus der gefällig freien Anordnung des Kopftuches! Es finden sich gewisse Berührungspunkte zwischen diesem Werk und der Maria unter dem Kreuz vom Tympanon des Südportales. Geringere Sorgfalt hat der Bildner auf die Figur des Kaisers Heinrich verwendet. Das Gesicht trägt einen blödlächelnden Ausdruck zur Schau. Die allgemeine Kopfform erinnert an jenen Petrus vom Südportal der Westfassade.

Im Aufbau fast identisch mit dem St. Rupertaltar ist das Ciborium „zu U. L. Frauen Verkündigung“[1]) im Südschiff, noch heute an ursprünglicher Stelle befindlich. War das erste Werk dem Andenken jenes Herrscherpaares gewidmet, dessen Namen mit der ersten Kunstblüte Regensburgs untrennbar verknüpft ist, so entstand das zweite zu Ehren der göttlichen Jungfrau, der Patronin des Domes (neben Petrus). Es wird berichtet, dass Bischof Nikolaus von Stachowitz auf einen Altar „beatae virginis“ anno 1320 die erste Stiftung machte. Da in diesem Falle nicht von einer „capella“ die Rede ist, brauchen wir uns nicht blindlings an die genannte Jahreszahl zu klammern,

---

[1]) Abb. Hager-Aufleger, Taf. 24. Vgl. Schuegraf a. a. O. p. 11.

sondern dürfen zunächst aus rein äusserlichen Gründen eine annähernd gleichzeitige Errichtung beider Ciborien annehmen. Da Stifterwappen fehlen, bleibt als einziger Weg zur Lösung der Frage eine Stilvergleichung der Skulpturen. Diese ergibt nun, dass wir es hier zum mindesten mit einem Werk gleicher, wenn nicht gar jüngerer Epoche zu tun haben.

Die Aufstellung der Figuren an den Ecken des Oberbaues machte es dem Künstler unmöglich, die beiden Gestalten einander gegenüber zu stellen, wie wir dies bei Darstellungen der Verkündigung zu sehen gewohnt sind. Maria und der Engel drehen sich vielmehr halbwegs den Rücken zu, und nur durch Gesten wird die Situation, die seelische Beziehung angedeutet. Der jugendliche Kopf Gabriels mit dem Blumenkranz im reichen Lockenhaar ist vielleicht der reizvollste Vertreter jenes Idealtypus' bei so manchen Regensburger Bildwerken. Die rechte Hand deutet, ohne das Spruchband zu halten, auf das Ave Maria der Inschrift; die Rechte ist zum Grusse erhoben. Dies Motiv[1]) und ebenso die Anordnung und Durchführung der Gewandung weisen unmittelbar auf jene Prophetenfigur im nördlichen Domchor und mit Wahrscheinlichkeit sogar auf die Hand des gleichen Meisters hin. Maria scheint durch die Botschaft des Engels aus ihrer Lektüre aufgeschreckt worden zu sein, und streckt ihre Rechte gleichsam abwehrend vor. Zugleich liegt in dieser Gebärde eine gewisse Überraschung, die sich auch in den Mienen des leicht gesenkten Hauptes malt. Der Kopf ist von wundervoll anmutiger Bildung und dabei individueller aufgefasst, als jener des Engels. Das Antlitz leuchtet aus dem umgebenden Dunkel hervor, welches durch den oberen Überschlag und das freie seitliche Herabfallen des Schleiertuches hervorgerufen wird. Dies technische Experiment geht an Kühnheit noch weit über das hinaus, was bei der hl. Kunigunde gewagt wurde.

Eigenartig neue Probleme werden ferner in der Gewandbehandlung angeschlagen. Während sich der Künstler in dieser

---

[1]) Bei beiden Figuren ist die erhobene Hand angestückt, aber vielleicht noch von ursprünglicher Fassung und wahrscheinlich in richtiger Stellung.

Hinsicht bei der Engelfigur an die damals mehr oder weniger übliche Formensprache anschliesst, trennt er sich bei der Gestalt der Jungfrau von dem Überlieferten, um seinen eigenen Intentionen zu folgen. Fassen wir zunächst die allgemeine Drapierung ins Auge: der von Mariens rechter Schulter herabfallende Flügel des Mantels wird von der linken Hand derart aufgenommen, dass er vor dem Unterkörper gewisse Querfalten bildet und dass sein Zipfel sich von der linken Hüfte in reicher Saumlinie herabschlängelt. Unterhalb der Kniee tritt das Untergewand frei hervor und zeigt hier drei vor den andern stark hervorgehobene Vertikalzüge. Zugleich wird aber auch der linke Mantelflügel emporgezogen, weil der linke Arm Marias, um eine feste Lage zu gewinnen, sich hineinschmiegt. So entsteht eine straffe Spannung des Stoffes zwischen Schulter und Unterarm.

Wo offenbaren sich nun hier neue Momente? Alle diese Motive haben wir bereits bei früheren Werken angetroffen, allein in der Durchführung waren nicht die letzten Konsequenzen gezogen worden. Das konnte nur auf Grund einer eingehenderen logischen Überlegung und eines genaueren Naturstudiums geschehen. Eine Detailbeobachtung wird den Fortschritt lehren. Es genügt dem Künstler nicht, den Mantel einfach herüberzuwerfen, er will sich im einzelnen Rechenschaft über die Lage des darunter versteckten Körpergliedes geben. Der Stoff wird also straff gespannt und lässt, trotz aller abstehenden Faltenzüge, die sanft gerundete Kontur des Oberschenkels klar erkennen. Auf diese Weise wird auch das Hervortreten des Kniees vollkommen motiviert und erscheint nicht mehr als ein unberechenbarer Vorsprung. Die durch den Wurf des Mantels hervorgerufenen Faltenbausche sind nun nach einem Prinzip angeordnet, das bisher nur in oberflächlichster Weise gestreift worden war, hier jedoch eine wesentliche Weiterentwicklung erfährt. Wir finden es ebenso bei der Gewandpartie unter dem linken Ellenbogen der Maria verwertet. Die grossen parabelförmigen Faltenzüge zeigen die Tendenz, einmal links, einmal rechts hinauszuschwingen; dazwischen fügen sich kleinere, gleich gestaltete Züge ein, um eine Überleitung zwischen jenen scharfen

Kontrasten zu schaffen. Waren die Bausche bisher schwer und plump, so wird ihre Bildung hier eleganter und präziser. Die vermittelnden Linien verlaufen auf diesen Stoffbergen nicht mehr in unbestimmt rundlichen „Augen", sondern werden schärfer geknickt. Wir haben hier eine Vorahnung jener Gewandstilisierung vor uns, der wir bei den Gestalten der Verkündigung an den Vierungspfeilern begegnen.

Diese zweite „Verkündigung" gehört zu einer Reihe von Werken (ausser den beiden Domfiguren der thronende Petrus des St. Ulrichmuseums und das Hochgrab des seligen Erminold in Prüfening), die sich aus der Menge der Regensburger Skulpturen des 14. Jahrhunderts als eine geschlossene Gruppe von vollkommen eigenartigem Charakter herauslösen. Da die Zahl jener Arbeiten eine beschränkte ist und dieselben weiterhin keine Nachfolge fanden, sprach B. Riehl zuerst die Überzeugung aus,[1]) dass wir hier die Hand eines Meisters zu erkennen hätten. Die Skulpturen scheinen dem allgemeinen Entwicklungsgange der mittelalterlichen Plastik gänzlich zu widersprechen, und in der Tat dokumentieren sie eine wirkliche Wandlung des Stilgefühls. Der Vorgang ist nur so zu erklären, dass hier eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit auftrat, welcher die Ausdrucksmittel der zeitgenössischen Kunst nicht mehr genügten, um dem, was sie Neues zu sagen hatte, zur Aussprache zu verhelfen. Deshalb war sie genötigt, die Natur mit eigenen Augen zu Rate zu ziehen und dabei gewissen, bisher nicht beachteten Erscheinungen ein ganz spezielles Interesse zuzuwenden. Diese selbstständige Auffassung fand sodann ihre künstlerische Aussprache in einer neuen, persönlichen Art des Stilisierens. Allein es ist kein Suchender, der hier zu uns spricht, sondern ein ausgereifter Mann, der das Facit seines Wollens und Könnens zog. Wer es wagen durfte, mit so souveräner Freiheit zu schalten und zu schaffen, musste bereits auf eine umfassende Tätigkeit zurückblicken können.

---

[1]) B. Riehl: „Regensburg als mittelalterliche Kunsthauptstadt Baierns" in „deutsche und italienische Kunstcharaktere", Frankfurt 1893.

Woher aber nahm dieser Meister seinen Ausgang? Wo finden wir frühere Werke seines Meissels und welche Erklärung geben sie uns für seine spätere charakteristische, ja eigenwillige Auffassungsart? Jene Marienfigur des Verkündigungsaltars kommt da als wichtigstes Beispiel in Betracht, bei dem sich bereits alle jene Probleme in ihren Anfängen konstatieren lassen, deren Lösung uns ganz unvorbereitet in jenen späteren Skulpturen entgegenzutreten scheint. Nur schüchtern regen sich die neuen Momente, so dass ein direkter Vergleich zwischen den beiden Verkündigungsgruppen zunächst nur den himmelweiten Abstand beider zu Bewusstsein kommen lässt. Allein wir sehen schon dort die Wege zu einer freieren, grosszügigen Behandlung der Gewänder und ebenso zu einer tieferen seelischen Belebung der Köpfe eingeschlagen. So kann denn jene Skulptur als die Vorstufe der eigenartigen Spätgruppe gelten, sei es, dass deren Urheber nur an das Werk eines bedeutsamen Vorgängers anknüpfte, sei es, dass er selbst der Schöpfer war. Die letztere Annahme würde uns veranschaulichen, wie der Meister aus der Kunst seiner Zeit herauswuchs, wie er sich aber darüber hinaus zu einer Höhe emporschwang, auf die kein Zeitgenosse ihm zu folgen vermochte.

Wenden wir uns diesen Werken im einzelnen zu und zwar zunächst den lebensgrossen Gestalten der Verkündigung an den Vierungspfeilern des Domes. Das Motiv der Marienfigur entspricht im allgemeinen jenem vom Ciborienaltare, während dasjenige des Engels ein anderes geworden ist. Gabriel, bei dem in beiden Fällen auf eine Andeutung der Flügel verzichtet wurde, hebt nunmehr das Spruchband mit der Rechten empor; die Linke, vom Mantelzipfel bedeckt, hielt ehemals offenbar ein Attribut, vielleicht eine Lilie. Weit wichtiger als diese kleinen Differenzen in der Haltung, sind die Unterschiede der technischen Behandlung. In dem, was ein Künstler dem Material des Steines zutrauen darf, ist hier das äusserste gewagt. Einzelne weit abstehende Gewandpartien scheinen jeder körperlichen Schwere zu entbehren; durch starke Unterhöhlung sind sie frei herausgearbeitet und das in einer schier unglaublichen Feinheit und

Leichtigkeit. Bei dem Gewand des Engels werden die rundröckigen Vertikalfalten durch tiefe, röhrenartige Hohlkehlen voneinander geschieden. Die Faltenbausche des Mantels, die unter dem Ellenbogen wieder jenes bewusste Stilisierungsprinzip aufweisen, laden in viel stärkerem Masse aus. Um die gleichförmig gerundeten Gratlinien zu vermeiden, werden an der Oberseite dieser Bausche scharfe Einknickungen angebracht. Der Meister kann sich nicht genugtun, zwischen den Hauptzügen das gleiche Motiv in gewissen Variationen zu wiederholen.

Durch solche Detaillierung bis ins kleinste, wird das Ganze in einer bisher unerhörten Weise belebt. Die überall auftretenden grösseren und kleineren Schattenpartieen bringen eine Wirkung hervor, wie sie in ähnlicher Art jenem Knitterstil eigen ist, welcher der Plastik der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihren besonderen Charakter verleiht. Gewisse Momente der Entwicklung sind hier also bereits vorweg genommen! Solche Zufälligkeiten in der Brechung einzelner Faltenzüge und der Absetzung verschiedener Flächen gegeneinander hat der Künstler offenbar im Leben beobachtet. Bei der Verwertung dieser Eindrücke ging er jedoch über das Vorbild der Natur hinaus, indem er den Gesamteffekt durch Häufung derartiger Einzelmotive steigern zu können glaubte. Das Streben nach malerischen Bravourwirkungen führte ihn zu Übertreibungen, wie wir sie analog in der Kunst des Barock finden. An Manier streift auch die Wiedergabe des Gewandauffalls auf den Boden. Statt des üblichen Ausklingens der Vertikalbelebung in seitlicher Schwingung zeigt sich hier ein fast unvermittelt scharfes Einknicken sämtlicher Falten nach innen — die Form eines zugeschnürten und auf den Kopf gestellten Sackes.

Positiv wertvolle Errungenschaften neben innerlich bedenklichen, neuen Zügen offenbaren sich auch in der Auffassung und Durchbildung des Körperlichen. Jenes andeutende Hervortreten der Glieder unter der Kleidung, das bei jener früheren Marienfigur als ein fortschrittliches Zeichen begrüsst werden musste, tritt hier wieder vollkommen in den Hintergrund.

Gerade die effektvolle Drapierung musste diese Ansätze im Keime ersticken. Andererseits ist die Modellierung der unbedeckten Körperteile erheblich verfeinert. (Beim Engel kommen die blossen Füsse unter dem Gewandsaume zum Vorschein!) Wie zierlich in ihrer Gestaltung und wie anmutig in der Haltung ist die linke Hand der Jungfrau! Der ringgeschmückte Zeigefinger ist an jene Seite des zugeklappten Buches gelegt, bei welcher die Lektüre abgebrochen wurde. Die Kopfform ist eine andere geworden: durch ein schmaleres Untergesicht gewinnt der Gesamtausdruck einen mehr jugendlichen, mädchenhaften Charakter. Die ruhige, flächenhafte Bildung des Gesichts ist verschwunden, alle Einzelformen scheinen vielmehr von Leben erfüllt: die stark gewölbte Stirn, die gerundeten Wangen, die vollen Lippen, das vorspringende, spitze Kinn. Am wenigsten befriedigend ist die Darstellung der Augenpartie. Da jene kleine Hautfläche zwischen Braue und Oberlid übermässig vorgewölbt wird, vermindert sich die natürliche Einsattelung des Augapfels. Gabriel trägt ein freundliches Lächeln zur Schau, das in der Seitenansicht freilich karikaturartig wirkt. Die duftig weiche Wiedergabe des Haares bei jenem Ciboriumengel hat ihrerseits auch dem Streben nach schlagenderen Effekten weichen müssen; in ihrer stereotypen Aneinanderreihung erscheinen die Spirallöckchen äusserst manieriert. Um so sympathischer berührt bei der Figur der Maria die Behandlung des Haares, welches unter dem Stirnreif hervorquillt und in langen Wellen bis zu den Ellenbogen herabfällt.

Diesen jugendlich anmutigen Figuren der Verkündigung hat nun der Künstler in seinen beiden anderen Hauptwerken ernste würdevolle Männergestalten an die Seite gestellt. Der thronende Petrus kam aus einem ehemaligen Regensburger Kanonikalhofe in das St. Ulrich-Museum.[1]) Für welche Stelle die Skulptur ursprünglich geschaffen wurde, bleibt ungewiss, vielleicht war sie ehemals auf einem Opferstock aufgestellt. Der Apostelfürst (hier unbedeckten Hauptes) ist in Ausübung seiner Lehrtätigkeit

[1]) Walderdorff a. a. O. p. 275.

dargestellt. Die Linke blättert in dem mächtigen Buche, das auf seinen Knieen ruht, die Rechte ist zur grösseren Veranschaulichung des Gelesenen erhoben. (Die heutige Ergänzung dieser Hand in Holz wird wohl das ursprüngliche Motiv im allgemeinen richtig wiedergeben.) Zwei riesige Schlüssel, durch einen Riemen verbunden, hängen über das rechte Knie herab, als Attribut des Statthalters Christi.

Die Skulptur ist voraussichtlich vor jenen beiden des Domes entstanden. Die ganze Auffassung ist eine schlichtere, der Künstler versteigt sich noch nicht zu so gewaltigen, aber auch ins Masslose gehenden Effekten. Auch in technischer Beziehung ist noch nicht jene Stufe absoluter Sicherheit und Meisterschaft erreicht. So scheint das Gewand aus einem schwereren Stoffe hergestellt, der sich nicht so weit aufzubauschen vermag, sondern sich fester an die Unterlage anschmiegt. Wie dekorativ wirkungsvoll der Künstler die Stoffmasse anzuordnen versteht, lehrt vor allem der Überwurf über dem linken Knie. Beim Auffall auf den Boden treten die gleichen Einknickungen, wenn auch in bescheidenem Masse, auf, desgleichen jene charakteristische Detaillierung grösserer Flächen in den seitlich über den Thron herabfallenden Gewandpartien und am Ärmel. Die geringere Feinheit der Durchführung tritt auch in der Modellierung der linken Hand und des Kopfes zutage. Das Gesicht, dessen Nase beschädigt ist, erhält durch das Hochziehen der sehr geschwungenen flachen Brauen und das Vorschieben der Lippen einen höchst sonderbaren Ausdruck. Die Wiedergabe des Augenwinkels ist noch weniger geglückt als bei jenen anderen Beispielen. Während das Haupthaar schlicht und anspruchslos gegeben ist, regt sich in der Behandlung des Vollbartes der Virtuose. Gegenüber der Zierlichkeit der Domfiguren offenbart sich bei der Petrusskulptur im ganzen wie in allen Einzelheiten eine grössere Massigkeit.

Des Meisters Ruf war über die Mauern der Reichsstadt hinausgedrungen. Da man in ihm mit Recht den bedeutendsten Künstler jener Zeit erblickte, so legte die Abtei Prüfening (unweit Regensburgs) den Auftrag, ein Hochgrab des seligen

Erminold[1]) zu schaffen, in seine Hände. Erminold war zu Anfang des 12. Jahrhunderts der erste Abt jener Benediktinerniederlassung gewesen. Seine Tumba, die neuerdings wieder im Mittelschiff der Kirche frei aufgestellt wurde, ist das Schlussglied jener Kette von Ehrendenkmälern, deren Hauptvertretern wir in St. Emmeram begegneten.

Die Gestalt eines geistlichen Würdenträgers, gleich dem hl. Wolfgang, aber weniger repräsentativ aufgefasst, mit unbedecktem Haupt, so dass die grosse Tonsur sichtbar wird. Die Linke fasst nicht mehr den Krummstab, sondern drückt ihn nunmehr gegen den Körper, stützt aber gleichzeitig vor der Brust das Buch, in welches der Daumen der rechten Hand gelegt ist. Diese Veränderung des althergebrachten Motivs ermöglichte eine mehr geschlossene Wirkung der ganzen Erscheinung. Die Anordnung der Pontifikaltracht schliesst sich weniger dem Beispiel der Emmeramstumba, als dem der drei anderen Bischofsdenkmäler an. Von den Füssen beginnend, steigert sich nach oben hin die Wucht der Drapierung, und diese Bewegung kulminiert endlich vor dem Oberkörper in den Händen, die in so glücklicher Erfindung einander genähert sind. Gegenüber der plastisch-statuarischen Wirkung dieser Skulptur, deren grösste Höhenachse 45 cm misst, muss auch die Grabfigur des hl. Emmeram zurücktreten. Durch diese freie Loslösung von der Lagerplatte vermochte der Künstler den Wurf der Gewänder nach seinem Ermessen selbständig gross zu gestalten. Der grandiose Schwung, der z. B. rechter Hand in dem Aufnehmen der Casel liegt, würde selbst einem Meister des 17. Jahrhunderts keine Schande machen.

Auf die Art der Drapierung braucht hier im einzelnen nicht eingegangen zu werden, auch in diesem Punkte offenbart sich aufs neue die nämliche Künstlerhandschrift. Beim Vergleich mit dem Petrus des Museums ist freilich zu bemerken, dass die Gewandbauschungen der Prüfeninger Skulptur eine grössere Neigung zu Einknickungen, überhaupt zur Verfeinerung

---

[1]) Abb. B. Riehl a. a. O.

verraten. Selbst auf nebensächliche Details scheint grosses Gewicht gelegt, wir sehen z. B. wie die Manipel unterhalb des Handgelenks mittels Knopf und Schnur zusammengehalten wird. Auf dem gleichen scharfen Blick beruht auch die Angabe zahlloser Fältchen bei den Handschuhen; auch hierin wird die Emmeramsfigur weit überboten. Der Abt besitzt die gleiche mächtige Schädelform wie der Apostelfürst. Auch seine Augen sind nicht völlig geöffnet und zeigen die gleiche Art der Einbettung. Die Brauen ziehen sich zur Nasenwurzel hin zusammen, so dass über ihnen auf der Stirn kleine Vertiefungen entstehen. Bemerkenswert ist ferner die feine Bildung der Ohren. In der Haarbehandlung wurden grössere Effekte angestrebt. Trotz verschiedener Mängel macht das Haupt, wie die ganze Gestalt einen machtvoll zwingenden Eindruck.

Die Figur des sel. Erminold ist zeitlich vielleicht zwischen den thronenden Petrus und die Verkündigungsgruppe einzureihen, obwohl wir bei der Verschiedenartigkeit der Vorwürfe kaum zu absoluter Gewissheit in dieser Frage gelangen können. Jedenfalls gehen die beiden Domskulpturen, als experimentell technisches Wagnis, über jene anderen Werke hinaus, und auch der pathetisch, schwungvolle Grundzug, der allen gemeinsam ist, scheint dort aufs höchste gesteigert. Wann diese Gruppe von Arbeiten entstand, bleibt ungewiss, wir können sie nur allgemein der zweiten Hälfte, wahrscheinlich schon der Wende des 14. Jahrhunderts zuschreiben. Weitere Schöpfungen der gleichen Hand haben sich vorläufig nicht nachweisen lassen. Es ist im höchsten Grade bedauerlich, dass Namen und Lebensumstände eines Meisters von so ausgesprochener Eigenart in tiefstes Dunkel gehüllt sind — um so unmittelbarer reden die Werke selbst von seiner Bedeutung![1])

Aus dem Kreis der plastischen Einzelwerke des Domes wurden wir durch die Betrachtung dieser letzten Skulpturen hinausgeführt. Die wenigen Domstatuen, die noch der Besprechung

---

[1]) Wenn wir weiterhin diese Persönlichkeit als „Meister des sel. Erminold“ bezeichnen, so ist dies ein Notbehelf, um eine knappe und nicht misszuverstehende Benennung zu gewinnen.

harren, behandeln wir der Übersichtlichkeit halber zugleich mit den anderweitigen Regensburger Freifiguren des 14. Jahrhunderts, indem wir nicht nach Aufstellungsorten, sondern nach Darstellungsmotiven gruppieren. Allein auch dabei ist ein gewisses Auseinanderreissen des Stoffes unvermeidlich, da wir zuweilen auf frühere Perioden zurückgreifen müssen.

Vor allen anderen Skulpturen ruft ein steinernes Salvatorbild im Vorhofe des St. Claraklosters unser Interesse wach, weil wir hier erfahren, welche Kenntnis die damalige Zeit vom menschlichen Organismus besass. Mehrfach beobachteten wir, wie die geschwungene Haltung der langgewandeten Gestalten durch die Stellung der Gliedmassen nur ungenügend motiviert wurde. Bei einer lebensgrossen Darstellung des Schmerzenmannes jedoch (unser Beispiel führt den bezeichnenden Beinamen „Der nackete Herrgott“) waren die Künstler genötigt, sich über diese Fragen genauere Rechenschaft abzulegen. Christus, nur von einem Lendenschurz bekleidet, deutet mit beiden Händen auf die Wunde in seiner Brust hin; das Haupt ist zur Seite geneigt und zeigt einen trüb schmerzlichen Gesichtsausdruck. Die Modellierung der Beine, Arme und Hände ist eine überaus rohe. Am eingehendsten ist, nächst dem Kopf, der Oberkörper durchgeführt. Allein wir erkennen, dass kein intensives Studium nach dem Modell zu Grunde liegen kann. Vielleicht zog der Künstler für gewisse Momente den eigenen Körper, aber auch dies nur in oberflächlichster Weise, zu Rate. Im Vergleich zu jener Holzskulptur aus Niedermünster ist hier die steif-schematische Parallelzeichnung der Rippen nur wenig gemildert. Über die Abgrenzung des Brustkorbs gegen den Leib herrscht noch Unklarheit; der letztere weist drei Horizontalinskriptionen zwischen starken Wülsten auf. Die Figur (welche aus einer Kapelle am ehemaligen schwarzen Burgtor stammt) gehört vielleicht noch der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts an und lässt jene Weichheit der Behandlung vermissen, der wir bei jener kleinen Darstellung des Gekreuzigten am Südportal des Domes begegneten.

Mehrere Apostelstatuen hat die Jakobskirche aufzu-

weisen. Da diese bereits im 12. Jahrhundert vollendet war, gliedern sich die Skulpturen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht organisch der Architektur ein, sondern bleiben lediglich Ausstattungsstücke. St. Jakobus, der Titularheilige, zeigt einen geistig wenig bedeutenden Kopf in flacher Durchführung. In der Anordnung der Toga fallen einzelne scharfe Knicke der weitausladenden Bausche auf. Bei der Figur des Paulus sind Hände und Attribute ergänzt. Das Gesicht gewinnt an Ausdruck durch eine bessere Bildung der Augenwinkel. Die Gewandbehandlung bringt keine neuen, charakteristischen Züge.

Ausser jenen Apostelfiguren finden wir in St. Jakob Statuen des hl. Christoph und der Madonna. Darstellungen dieser beiden heiligen Gestalten müssen vor allen anderen damals in Regensburg beliebt gewesen sein, da uns zahlreiche Beispiele erhalten geblieben sind.

Eine dieser St. Christophdarstellungen ist uns bereits an der Südseite des Domes begegnet. Stilistisch ist dieser Skulptur eine andere, aus der Vorhalle von St. Emmeram ziemlich verwandt (ebenfalls aus der Frühzeit des Jahrhunderts). Der Künstler erzielt hier eine grössere Belebung, indem er unten das aufgeschürzte Gewand nicht gradlinig abschneidet, sondern einen gekräuselten Saum anbringt. Das Wasser, in dem hier wie bei den anderen Beispielen ein kleines Untier erscheint, erscheint plastisch als Wellenberg. Das Verhältnis des Kindes zu seinem Träger ist ein anderes geworden; während bei dem Dombilde der Knabe mit übereinandergeschlagenen Füsschen sorglos auf der Schulter des Heiligen sitzt, ohne sich anzuklammern, sucht er nunmehr mit beiden Händen an dem Lockenhaupt des hl. Christoph einen Halt und blickt gleichsam ängstlich empor. Der Gesichtsausdruck ist bei beiden Gestalten ein blöd erstaunter.

Einen wesentlich fortgeschrittenen Eindruck macht der hl. Christoph aus der Jakobskirche. Der Heilige, der hier nicht als freundlich lächelnder Jüngling, sondern als ernster, bärtiger Mann auftritt, scheint — entsprechend der Legende — eine schwere Bürde zu tragen. Er krümmt den Rücken, stützt sich

fest auf den Stab, stemmt die Rechte in die Seite und schickt besorgt den Blick voraus, ob nicht bald das Ufer gewonnen sein werde! Das Durchwaten des Gewässers wird durch eine differenzierte Stellung der Beine und das Emporheben des Rockes klar veranschaulicht. In der eingehenderen Modellierung des Körperlichen, speziell der Beine und Kniee St. Christophs ist ein bedeutsamer Schritt vorwärts getan. Neben dem gut durchgeführten Männerkopfe wirkt das Gesicht des Kindes wenig lebensvoll.

Gleich dieser Skulptur gehört auch der hl. Christoph aus dem nördlichen Querarm des Domes der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an. Das Christkind sitzt rittlings auf der Schulter des Heiligen, legt das linke Händchen auf dessen Scheitel und hebt das andere segnend empor. Vielleicht soll unter diesem Gestus die Taufe des hl. Nothelfers im Flusse zu verstehen sein. St. Christoph hält mit der Rechten den kleinen pausbackigen Reitersmann am Beinchen fest, mit der Linken fasst er den Stab, aus dessen oberen Ende reiches Laubwerk spriesst. Dies zeigt nicht mehr die architektonisch reine Kreuzblumenform, wie bei der Emmeramer Skulptur, sondern eine mehr naturwahre Fassung. Gegenüber der rohen Modellierung der Schenkel ist diejenige der Hände, und namentlich des Kopfes überraschend gut!

Wegen der originellen Auffassung sei auch der Torso einer Christophfigur im St. Ulrichmuseum angeführt (angeblich aus Niedermünster stammend). Das Kindlein richtet sich über dem Nacken des Heiligen empor und stützt das rechte Ärmchen auf dessen Kopf auf, während die Linke wie zum Scherz in den langen Bart St. Christophs greift.

In derartigen kleinen Nebenzügen, welche den schlichten Vorwurf so glücklich bereichern und in die streng geschichtliche Auffassung ein genrehaftes Element hineintragen, liegt ein Hauptreiz dieser Skulpturen. Gewissermassen ein Gegenspiel zu dem Christophorusmotiv haben wir in den Madonnendarstellungen vor uns. Ist dort das Kind zu einer riesenhaften Männergestalt in Beziehung gesetzt, so sehen wir es hier

auf dem Arm der Mutter. Auch die Auffassung dieses Themas war mannigfacher Wandlungen fähig.[1])

Rufen wir uns zunächst jene altertümliche Holzskulptur der „schwarzen Muttergottes von Niedermünster“ ins Gedächtnis zurück, deren Schöpfer noch keinen Konnex zwischen Mutter und Kind anzudeuten vermochte. Etwa um ein Jahrhundert später, im Beginne des 14. Jahrhunderts, entstand jene Holzstatuette der alten Kapelle (auf dem Altar der Veitskapelle). Die ungeheuren geschmacklosen Kronen sind eine Zutat der Neuzeit. Maria trägt auf dem linken Arme das Kind und stützt dessen Oberkörper vorsorglich mit der Rechten. Der Kleine hebt segnend das eine Händchen empor, während er in dem anderen einen Apfel hält. Mit der Unbeholfenheit in der steifen Haltung der beiden Figuren kontrastiert die feine Ausführung einzelner Partieen, z. B. des zarten Madonnengesichtes.

Während bei jener repräsentativen Auffassung eine menschlich liebevolle Regung zwischen Mutter und Kind nicht zu Wort gelangt, wird gerade dieser Ton bei einer Halbfigur in St. Rupert angeschlagen. Lächelnd ist Maria im Begriff, das Kind liebkosend zu streicheln, allein das Knäblein sucht neckisch auszuweichen, indem es den Oberkörper zurückwirft. Bei der lebhaft strampelnden Bewegung ist das linke Beinchen unter dem Hemd zum Vorschein gekommen. Jedes Moment ist verbannt, welches etwa den aussergewöhnlichen Charakter der Gruppe hervorheben könnte. Einer so frisch aus dem Leben gegriffenen Darstellung des Mutterglücks begegnen wir in keinem andern Beispiel. Schon aus diesem Grund verdient die im allgemeinen abschreckend rohe Steinskulptur aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zweifellos Beachtung.

Auf jenes ältere, ruhig-feierliche Motiv greift in der äusseren Anlage eine kleine Holzskulptur aus Niedermünster zurück

---

[1]) Eine gross angelegte Madonnenfigur, jetzt im St. Ulrichmuseum, ist leider stark beschädigt.

Es gelang mir im St. Clarakloster nicht, die Erlaubnis zur Besichtigung jener Madonnenfigur des 14. Jahrhunderts zu erwirken, welche sich hinter dem Hochaltar der Kirche befinden soll.

(wohl ebenfalls noch aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts). Die Gewandung ist freier angelegt, die Köpfe zeigen eine weichere Rundung. Die seelische Zusammengehörigkeit beider Gestalten wird nur dadurch angedeutet, dass das Kind eine Hand flach auf die Brust der Mutter legt. Dieser Zug bürgerte sich schnell in Regensburg ein; ebenso hält von jetzt ab Maria zumeist ein Szepter in der freien Hand.

In ganzer lebensgrosser Figur tritt uns die Madonna im südlichen Domchor entgegen; die Konsole ist durch Engelfigürchen geziert. Diese Skulptur (bemalter Stein?) zeigt mit jener hl. Margareta im Nordschiff des Domes eine gewisse Verwandtschaft, ist jedoch jüngeren Datums (ca. Mitte des Jahrhunderts). Maria hat, um sich das Tragen des Kindes zu erleichtern, die eine Hüfte stark ausgebogen. Der Kleine langt mit der Linken nach dem Schleiertuch der Mutter, achtet aber nicht darauf, dass diese ihm ihr Antlitz zukehren will, in dessen Mienen Zärtlichkeit und Sorge gepaart erscheinen.

Um die Mitte des Jahrhunderts entstand wohl auch jene Madonnenfigur im Nordarme des Domquerschiffes. Das Gesicht der mit dem Diadem geschmückten Maria besitzt nur allgemeine Züge, ohne tiefere Auffassung. Das Kind greift mit der Hand nach der Gewandschliesse vor der Brust der Mutter. Ausserordentlich nahe steht dieser Skulptur eine Madonnenstatue, welche den nördlichen Vorbau der alten Kapelle krönt; gewisse Partieen sind fast identisch behandelt.

In die zweite Hälfte des Jahrhunderts weist ein Beispiel in St. Jakob[1]) hinüber. Die Gewandung ist überraschend malerisch angeordnet. Alle Flächen erscheinen gleichmässig belebt, ohne starke Hervorhebung gewisser Einzelzüge. Das linke Händchen des Kindes spielt mit den Zehen des emporgehobenen rechten Fusses, und die Mutter, welche in der Linken einen Blütenzweig hält, schaut lächelnd dem Beginnen des Kleinen zu. Durchführung und Auffassung dieses Werkes sprechen für die Hand eines tüchtigen und feinsinnigen Künstlers.

---

[1]) Abb. f. B. Riehl: „Zur Geschichte der mittelalterlichen Plastik im bairischen Stammlande“, Zeitschrift des bair. Kunstgewerbevereins 1890.

Dem Ausgange des Jahrhunderts gehört eine Madonnenstatuette über dem Aussenportal zum Kreuzgang der Dominikanerkirche an. Neue Momente treten nur in der Gewanddrapierung auf, bei der nämlich grössere Kontraste in der Licht- und Schattenverteilung erstrebt werden.

Ein Werk der gleichen Stilstufe, jedoch in monumentalem Masstab, ist jene Madonna im Chor von Niedermünster. Das Kind hält in der Linken eine Blume (?), mit der Rechten langt es nach dem Haupt der Mutter, um dort das Kopftuch zu lüften oder den Kronreif abzuheben. Der Wunsch, die Erscheinung Marias frauenhaft zart zu gestalten, führte zu einer gewissen Überzierlichkeit, besonders auffällig z. B. in der gespreizten Stellung der Finger. Auf die Modellierung des Halses wird mehr Gewicht gelegt, als wir dies bei früheren Arbeiten zu sehen gewohnt waren. Trotz des fein gestalteten Untergesichts wirkt der Ausdruck des Lächelns durch die eigenartige Schrägstellung der Augen befangen.

Nur bei diesem letzten Beispiel und bei der Madonnenstatue im Südchor des Domes erscheint der Oberkörper des Kindes unverhüllt, das sonst stets in ein langes Röckchen gekleidet ist. Die Darstellung des völlig nackten Bambino findet sich im 14. Jahrhundert auch ausserhalb Regensburgs nicht allzu häufig. Der Tatsache, dass bei kleinen Kindern der Kopf im Verhältnis zum übrigen Körper sehr gross zu sein pflegt, ist in der Mehrzahl der Fälle nicht Rechnung getragen. Das kurze Kraushaar oder die Löckchen sind meist mit grosser Naturwahrheit und Anmut gegeben; dagegen ist die Bildung der Ohren häufig ungeschickt.

Unter den Darstellungen weltlicher Persönlichkeiten muss einer Königsstatue am Brückenturm[1]) gedacht werden. Erst 1835 wurde die Skulptur an dieser Stelle aufgestellt, ehedem hatte sie den nördlichen Brückenturm am linken Donauufer geziert. Die Anlage der Brückenbefestigung geschah gleichzeitig mit dem Vorschieben des Stadtmauerrings, um die Wende

[1]) Abb. in den Verhdlgn. des histor. Vereins. Bd. 23. Vgl. auch Bd. 34.

des 13. zum 14. Jahrhundert. Der Stil der Figur weist dieselbe etwa der gleichen Epoche zu. Die Füsse der lebensgrossen Gestalt ruhen auf einem grinsend verzerrten Kopf mit Widderhörnern (?). Die Hände fassen den herabhängenden Schweif eines (stark lädierten, erst jüngst ergänzten) Vogels, der auf dem einen Jagdhandschuh hockt. Dieses Motives und des gekrönten Hauptes wegen, wurde die Figur zumeist als Kaiser Heinrich der Finkler bezeichnet. Der Deutungsversuch auf Otto IV. erscheint gezwungen, zumal die dabei herangezogenen kleinen Nebenfiguren etwa ein Jahrhundert älter sind. Der Leibrock reicht nicht ganz bis zu den Knöcheln herab und legt sich in gleichförmige röhrenartige Längsfalten. Von den Schultern fällt der lange Mantel herab. Das Gesicht zeigt grosse einfache Züge; die Haarbehandlung ist reich, aber altertümlich und trocken.

Das St. Ulrich-Museum bewahrt eine kleine Grünsandsteinfigur des Finklers (angeblich aus einem Privathaus der Bachgasse). Der Vogel ist zwar aus Holz ergänzt, doch ist die Benennung wohl die richtige. Der Gewandstil entspricht den Werken des frühen 14. Jahrhunderts. Der Kopf besitzt das damals beliebte anmutig weiche Gepräge.

Eine andere Königsstatue, die Figur des hl. Oswald, befand sich ehemals in dem am Rathausplatze gelegenen Dollingerhause und kam bei dessen Umbau (1889) in das Erhardihaus. Während der berühmte „Dollingersaal"[1]) mit Benützung der abgetragenen Steine wieder aufgeführt werden konnte, war die Erhaltung seines plastischen Wandschmuckes nur teilweise möglich. Die meisten Bildwerke mussten abgeformt werden, nur jene Königsfigur vermochte man direkt zu übertragen. Die Originalskulpturen sind wahrscheinlich einst in Gips gegossen und dann mittels Eisenklammern in die Wand eingelassen worden. Diese Annahme findet eine gewisse Bestätigung in der Nachricht

---

[1]) Ungenaue Abb. der Skulpturen bei Walderdorff p. 226 f.
Die moderne Bemalung verleitet nur zu leicht, den Arbeiten eine höhere Bedeutung zuzuerkennen, als sie in Wahrheit verdienen; die nicht polychromen Abgüsse in München lassen eine bessere Beurteilung zu.

eines alten Hausinventars von 1494, welche von der „lauben darin die gossenn Ros sein“ spricht. Ein Modellieren der umfangreichen Arbeiten an Ort und Stelle, wäre wohl nur bei einer anderen chemischen Zusammensetzung des Materials zu erklären. Man möchte vermuten, dass der Raum im Anschluss an seine bauliche Vollendung, d. h. etwa um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts, in dieser reichen Weise ausgestattet wurde. Die Datierung der Bildwerke wird zwar durch eine eigenartige Mischung von scheinbar heterogenen Stilelementen erschwert, dürfte aber gleichwohl zu einer Bestätigung jener Annahme führen.

Die Gestalt des britischen Königs Oswald scheint zu dem übrigen Wandschmuck inhaltlich nicht in Beziehung zu stehen; ihre Anbringung an dieser Stelle wurde — nach Walderdorff — wahrscheinlich durch die persönliche Verehrung des Hausherrn für jenen Heiligen veranlasst. Während gemeinhin ein Rabe dessen Attribut ist, wird bei unserer Darstellung ein anderes Moment der Legende in den Vordergrund gestellt. Das Prunkgefäss, welches St. Oswald in der Linken hält, und die drei am Sockel auftretenden kleinen Bettlergestalten deuten an, dass der Heilige den Bettlern das Silbergeschirr, aus dem er sie speiste, zu schenken pflegte.

Die Skulptur ist nahezu als Rundfigur behandelt. Die schlanke, aber kraftvolle Gestalt ist gut proportioniert: unter der Kleidung kommt die Stellung des Spielbeins klar zur Geltung. Eine merkwürdig derbe Behandlung weisen Gesicht und Hände auf. Die Finger der Rechten, die das Szepter umschliessen, zeigen starkknochige, sozusagen gichtisch verdickte Gelenke. Nicht minder unschön ist die Bildung der Nase und das scharfe Herausarbeiten einzelner Gesichtszüge. Die Charakterisierung des Haupt- und Barthaares ist nicht ungewandt, nur die schematische Bildung der Stirnlöckchen wirkt äusserst befangen. Der Leibrock wird um die Hüften von einem edelsteingezierten Gürtel zusammengehalten und hängt schlicht herab, ohne auf den Boden aufzufallen. Die Rinnen zwischen den Längsfalten sind nicht sehr tief hineingearbeitet; durch die

Häufung derartiger Motive wird vornehmlich die Belebung der Gewandfläche erzielt, während grössere Kontraste fehlen. Das Zusammenschieben der Falten am Ärmel erinnert an ähnliche Motive bei der Christusfigur im Tympanon der Augustinerkirche. Hier wie dort erscheinen zuweilen Stoffeinsenkungen gleich eingekerbten Linien. Gegenüber solchen altertümlichen Momenten gemahnt die freie und reiche Drapierung des Mantels vor der Brust an Werke einer weit jüngeren Stilperiode.

Die Gewandanordnung bei den Bettlerfigürchen der Konsole zeigt verwandte Züge: einzelne Faltenbausche springen stark vor und bilden bereits ziemlich scharfe Knicke. Die Durchbildung der Köpfe ist zwar keine eingehende, gibt aber die Hauptunterschiede des Männer-, Frauen- und Jünglingsgesichts charakteristisch wieder. Die Modellierung der Gliedmassen ist stellenweise sehr roh. Das Motiv des Anstemmens und Tragens erscheint, ohne durchweg glücklich zu sein, überall variiert.

Von weit höherem Interesse als die Figur des hl. Oswald sind die anderen Bildwerke des Dollingersaales, denen folgende Lokalsage zu Grunde liegt: Als Kaiser Heinrich I einst zu Regensburg Hof hielt, forderte ein heidnischer Ungar namens Krako die christlichen Ritter zum Zweikampfe heraus. Da er mit dem Bösen im Bunde war, vermochte er alle Gegner vom Pferde zu stechen. Nach hartem Streite gelang es jedoch endlich Hans Dollinger, einem edlen Regensburger Bürger, mit Hilfe des Kreuzes den Zauber zu brechen und den Heiden zu töten.

Trotzdem wir in diesen lebensgrossen Darstellungen des Turniers und der Reitergestalt Kaiser Heinrichs des Finklers keine Originale vor uns haben, dürfen wir an ihnen doch wegen ihrer Ausnahmestellung nicht achtlos vorübergehen. Die Skulpturen sind in Hochrelief gehalten, und zwar ist dies bei dem einzelnen Reiterbild mit solcher Virtuosität behandelt, dass der Kopf und die vorderen Schenkel des Rosses annähernd frei gebildet sind.

Kaiser Heinrich wendet sich zur Seite und zeigt so den Oberkörper in Schräger ansicht; von der Hüfte hängt das Schwert herab. Die Rechte fasst die Zügel, während auf dem Jagd-

handschuh der Linken der Falke sitzt, über dessen Kopf die Haube geschoben ist. Der Reiter hat die Füsse mit den Bügeln vorgeschoben; fast ausnahmslos zeigen die Reiterbildnisse jener Zeit, auf Siegeln, Miniaturen etc., die nämliche Art des Sitzes. Das Pferd schreitet gleichsam tänzelnd aus. — Das Grössenverhältnis zwischen Mensch und Tier ist richtig getroffen. Das jugendliche, lockenumwallte Haupt des Kaisers bleibt in seiner oberflächlichen Durchführung ziemlich leer, nur durch ein befangenes Lächeln wird das Gesicht belebt. Überaus geschickt und zugleich geschmackvoll ist die Drapierung des Mantels, der von den Schultern herabfällt und sich über den hinteren Rand des Sattels legt. Die Fältelung des Leibrockes ist mit peinlichster Sorgfalt angeordnet. Auch hier treten Faltenmotive auf, welche in ihrer freien Gestaltung scheinbar auf eine spätere Entstehungszeit des Werkes hindeuten. Allein gerade diese überzierliche Detaillierung des Ganzen, ohne Gegenüberstellung und rhythmische Abwägung grösserer Akzente, entfernt sich noch nicht weit von der Kunstweise des 13. Jahrhunderts. Auf diese weist auch die schlichte Form des Kronreifs zurück, während man später kostbare Goldschmiedearbeiten mit feinen Laubblättern etc. nachzuahmen liebte.

Der Pferdekörper ist mit überraschender Naturwahrheit gegeben. Die Behandlung bleibt zum Teil flächenhaft, doch äussert sich in der eingehenden Modellierung der knochig sehnigen Schenkel und des langen schmalen Kopfes, speziell der Nüstern, eine stark realistische Anschauungsweise. Schopf-, Mähnen- und Schweifhaare, sowie der Haarbüschel an den Fesselgelenken sind aufs sauberste ziseliert. Beim Jagdvogel wird auf die Zeichnung des Gefieders verzichtet; dagegen sind die charakteristischen Formen auch dieses Tierkörpers richtig erfasst.

Sehr lebendig ist die Zweikampfszene erfunden. Den Schild an der linken Schulter sprengt der christliche Ritter mit eingelegter Lanze gegen den Feind an und trifft dessen Kopf unterhalb des Eisenhelmes. Tödlich verwundet, stürzt Krako rücklings vom Pferde, allein noch im Falle sucht er sich instinktiv

festzuklammern und strebt, mit der linken Hand am Sattel, mit dem rechten Fusse am Hals des Pferdes einen Halt zu finden. Der Rechten ist die Waffe bereits entglitten. Auch das Tier ist durch die Heftigkeit des Anpralles zum Straucheln gebracht worden. Der höllische Zauberspuk hat versagt: auf dem Schild des Heiden erscheint ein originelles, nacktes, beflügeltes Teufelchen in einer Gebärde lebhaften Entsetzens.

Das weit ausgreifende Ross Dollingers ist in seiner lebhaften Bewegung vorzüglich charakterisiert und nicht minder lebensvoll ist die Auffassung des Ritters. Dollinger neigt den Oberkörper ein wenig vor, um beim Zusammenstoss nicht aus dem Sattel geschleudert zu werden. Welche Kraft und Energie liegt in der Haltung der Arme! Weniger geglückt ist die Darstellung des Gegners. In der komplizierten Stellung Krakos machen sich gewisse Mängel fühlbar, und auch das Zusammenbrechen des Pferdes wirkt etwas unnatürlich. Hier geriet der Wunsch nach anschaulicher Schilderung des Vorgangs in Konflikt mit den Bedingungen der Relieftechnik. Trotzdem müssen wir staunen, mit welcher Klarheit und Sicherheit der Künstler seine Gestalten im allgemeinen der Fläche einzugliedern wusste.

Die Verschiedenartigkeit der Rüstungen trägt wesentlich zur Bereicherung des Bildes bei. Dollinger ist vom Kopf bis zu den Füssen in ein Ringelhemd gehüllt, das am Unterarm und Unterschenkel Falten wirft. In diesem Rüststück wollte man vielfach einen Plattenpanzer erblicken und war demzufolge genötigt, das Werk in das 15. Jahrhundert zu datieren. Krakos Lendner zeigt reichen Schuppenbesatz,[1]) sein Beinschutz ist durch eine fein geschnittene Lederzier verstärkt. Auf dem Kopf trägt der Heide eine Beckenhaube von auffallend spitzer Form, welche jedoch unten an den Seiten noch nicht ausgeschweift ist. Das Gesicht Dollingers bleibt unsichtbar, da ein mächtiger Topfhelm das Haupt umschliesst. Mit grösster Präzision ist

---

[1]) Es sei hier an die Rüstung jener Rittergestalt am Vierungspfeiler der Wechselburger Schlosskirche erinnert.

die Pferdeausrüstung durchgeführt; über die kleinsten Details von Sattelung, Zäumung und Hufbeschlag erhalten wir Aufschluss. Die Stoffbehandlung zeigt hier im einzelnen keine neuen Momente.

Manche interessante Parallelen lassen sich zwischen dieser Turnierdarstellung und den zahllosen Behandlungen des gleichen Vorwurfs in mittelalterlichen Miniaturen aufstellen. So bringen z. B. einzelne Blätter der Manessischen Liederhandschrift fast identische Züge.

Zwei andere Regensburger Reiterdenkmäler sehen wir im Innern des Domes zu Seiten des Hauptportals, nämlich die einander zugewandten Gestalten des hl. Martin und des hl. Georg.[1]) An den Schrägen zweier Wandpfeiler, auf hohem Untersatze angebracht, tragen sie wirkungsvoll zum Schmucke der Westwand bei. Da sie als Gegenstücke gedacht sind, werden sie vermutlich gemeinsam und zwar bei einem Meister in Auftrag gegeben worden sein. Die Zeit der Aufstellung ist freilich eine verschiedene gewesen. Wir erfuhren bereits, dass man mit der Anlage der Dommauern vor Mitte des 14. Jahrhunderts am Hauptportale anlangte, jedoch aus äusseren Gründen erst in den 80er Jahren mit dem Unterbau des Nordturmes und anschliessend mit der Aufführung des Portals beginnen konnte. So macht sich denn auch ein auffallender Kontrast zwischen den beiden Kämpfergliedern geltend, welche den Übergang von den Laubkapitellen der Pfeilerdienste zu den rechteckigen Sockelplatten der Reiterbilder vermitteln. Der Kämpfer zur Rechten des Haupteingangs ist weit zierlicher gestaltet als jener der Gegenseite. Die hübschen kleinen Tragfiguren an den Schrägflächen zeigen eine ungezwungere Haltung und eine feinere

---

[1]) Abb. Hager-Aufleger, Taf. 20.

Die letztere Figur wird von Riehl als St. Dionys, von Walderdorff als St. Mauritius bezeichnet. Da bei Darstellungen des unberittenen St. Georg der Drache zuweilen fehlt, braucht dies nämliche Argument auch hier nicht gegen diese Deutung zu sprechen. Vielleicht weist auch das Kreuz in dem an der Konsole angebrachten Wappenschilde auf unseren Heiligen hin.

Durchführung. Um den oberen Rand zieht sich hier eine Weinranke hin, deren Blätter allerdings noch nicht jene charakteristische Spätform aufweisen, der wir in den Hohlkehlen des Portals begegnen. Die Reiterdenkmäler selbst sind dem gleichen Stilgefühl entsprungen, und ihre Entstehung ist um die Mitte des 14. Jahrhunderts oder bald nachher anzunehmen.

St. Georg, der jugendliche Held, ist im Begriff, auf Abenteuer auszuziehen; ungeduldig scheint das Ross mit dem einen Vorderfuss zu scharren. Des Reiters Blick ist unternehmungslustig in die Ferne gerichtet, aber noch ist kein Feind, kein Streit in Sicht; Sorglosigkeit spricht aus der lässigen Haltung der ganzen Gestalt. Die Linke greift von oben in die Zügel, während die Rechte eine kurze Bannerstange schultert, deren Wimpel über den Rücken herabfällt. Das zierlich gearbeitete Ringelhemd lässt nur Kopf und Hände frei und ist an den Knieen durch eine besondere Kappe bewehrt. Am Hüftgurt ist zur Rechten der Dolch befestigt, die einzige Waffe; Helm, Schwert, Schild sind nicht dargestellt. — Auch St. Martin ist als ritterlicher Jüngling aufgefasst, allein wir sehen ihn nicht frohgemut zum Kampf ausrücken, sondern mit freundlich bedächtiger Miene seines Heiligenamtes walten. Er hat die Zügel fahren lassen und sich im Sattel zur Seite gewendet, um mit dem Schwert den Mantel zu zerteilen. Das Pferd zieht unterdes mit gesenktem Kopf ruhig seines Weges und nötigt daher den kleinen Bettler, nachzufolgen. Dieser fasst mit hochemporgehobenen Händen den Zipfel des Tuches, während andrerseits die Linke des Reiters behiflich ist, den Stoff zu spannen. Der Bettler — mit dem Felleisen auf dem Rücken — erscheint als knabenhafte Gestalt; er ist nur mit einem Lendenschurze bekleidet, an dem eine kleine Flasche oder ein Beutel hängt.

Eine Reihe charakteristischer Momente scheidet diese Werke von den Skulpturen des Dollingersaales. Es galt hier nicht, Reiterkampf und Falkenjagd zu verherrlichen, die sich ja, wie kein anderer Vorwurf, zur Ausschmückung eines Rittersaales eigneten — es galt vielmehr, dem Volk beim Verlassen des Gotteshauses in jenen Heiligengestalten zwei bedeutsame Ver-

treter der Kirche vor Augen zu führen. Selbst wenn hier neben St. Martin, den Barmherzigen und jederzeit Hilfsbereiten, in St. Georg der unerschrockene und unermüdliche Bekämpfer des Bösen trat, musste gleichwohl die Auffassung eine würdevolle und ruhige bleiben. Auch nach Seite der technischen Bedeutung stellten beide Skulpturengruppen verschiedene Aufgaben. Bereits den Urheber des Heinrichbildes dünkten die Schranken der Hochreliefplastik zu enge, allein der Meister der Dombildwerke ging noch viel weiter in dem Bestreben, die Figuren von der Fläche zu lösen. Auch seine Arbeiten sind zwar noch auf Betrachtung von einer Seite berechnet, doch bleibt der Schritt von diesen Beispielen bis zur Schöpfung völlig freier Reiterbilder kein sehr grosser mehr. Da der Künstler sich nun genötigt sah, unter den schweren Tierkörpern an der Rückseite Pfeilerstützen anzubringen, gab er diesen die Gestalt von Baumstämmen, um gleichsam die Illusion eines umgebenden Waldes hervorzurufen.

In der Wiedergabe der Tierkörper fallen gewisse Unbeholfenheiten ins Auge, so wirkt z. B. die gleichmässige Hebung der rechten Oberschenkel und das Schreitmotiv im allgemeinen befangen. Wieviel Naturwahrheit aber andererseits in diesen Darstellungen steckt, lehrt ein Vergleich mit früheren Denkmälern dieser Art, etwa mit dem berühmten Reiterbild im Bamberger Dom. Neben dem verhältnismässig eleganten, schlanken Bau des Bamberger Rosses, weisen die Regensburger Pferde zwar derbe, gedrungene Körperformen auf, allein die Durchführung ist weniger flächenhaft. Durch eine eingehendere Modellierung scheint jede Einzelform von Leben erfüllt zu sein, und die Köpfe haben sogar ein gewisses individuelles Gepräge erhalten. Auch die Haltung des Reiters ist ungezwungen. St. Martin wie St. Georg zeigen jenen jugendlich anmutigen Kopftypus, den die Regensburger Bildner ihren Idealgestalten zu geben liebten. Dem Gesichtsausdruck fehlt daher ein stärkeres persönliches Element. Bezeichnend für diese Auffassungsart ist ferner die wenig realistische Darstellung des Bettlers; in dieser Beziehung bezeichnet die entsprechende Figur (aus

der Wende des Jahrhunderts) auf dem Schrenkalter der Münchener Peterskirche den denkbar grössten Gegensatz.[1])

Das Auftreten dieser eigenartig hervorragenden Gruppe von Reiterdenkmälern ist um so interessanter, als wir nur wenige Vorläufer dieser Art in Deutschland besitzen und die Zahl derartiger Werke im Mittelalter überhaupt eine beschränkte blieb.

Als ein Hauptmerkmal der Regensburger Kunst des 14. Jahrhunderts erscheint ihr schier unermesslicher Produktionsreichtum. Mit Regensburg vermag sich an Zahl der statuarischen Werke nur Nürnberg unter den bayerischen Städten zu messen, allein das Gros der dortigen Arbeiten steht künstlerisch tiefer und trägt zum Teil einen völlig handwerklichen Charakter. Auch die erste Blüte der Augsburger Bildnerei um die Mitte des Jahrhunderts muss an Bedeutung zurückstehen;[2]) schon in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wandten sich die Augsburger Meister vornehmlich der Epitaphplastik zu, um in der Folgezeit auf diesem Gebiete das höchste zu leisten. Die oberbayerische Skulptur tritt in jener Epoche noch nicht massgebend hervor.[3]) Bei keiner dieser Nachbargruppen kann im 14. Jahrhundert von einem bestimmten Lokalcharakter der Plastik die Rede sein. Einen solchen dürfen wir auch in Regensburg auf einer in vieler Beziehung noch primitiven Kunststufe nicht zu finden

---

[1]) Kunstdenkmale Oberbaierns, Taf. 170.

Auf ein eigenartiges Werk dieser Epoche, die sog. „Predigtsäule" vor dem ehemaligen Peterstore, wurde hier nicht näher eingegangen, da die ikonographische Deutung des Denkmales trotz mannigfacher Versuche (vgl. dazu Verhdlgn. des histor. Vereins, Bd. 19 p. 351, Bd. 21 mit Abb.; Bd. 52 p. 332) noch nicht zu einem befriedigenden Resultat geführt hat. Die künstlerische Bedeutung der Arbeit ist ausserdem zu gering, um für den allgemeinen Entwicklungsgang in Frage zu kommen. Von höherem Interesse ist nur der obere Abschluss, eine Klage am Kreuz, deren Original im Museum aufbewahrt wird. Aus Gründen der Stilkritik darf das Werk keinesfalls vor Mitte des 14. Jahrhunderts angesetzt werden.

[2]) W. Josephi: „Die gotische Steinplastik Augsburgs." Inaug.-Dissert. München 1902.

[3]) Riehl: „Geschichte der Stein- und Holzplastik Oberbaierns" etc.

erwarten. Fassen wir freilich hier die Gesamtheit der damaligen Skulpturen ins Auge, so überrascht das häufige Auftreten jugendlicher Gestalten, in denen sich ein ungewöhnlich hoher, künstlerischer Schönheitssinn bekundet. Nicht nur den Engeln, der Madonna oder anderen weiblichen Heiligen, sondern auch Aposteln und Propheten verlieh man mit Vorliebe anmutig freundliche Gesichtszüge. Die zarte Modellierung, der wir fast überall begegnen, steht in einem gewissen Kontrast zu der prägnanten, oftmals harten Durchbildung, welche für die Mehrzahl der Nürnberger Arbeiten bezeichnend ist. Diese Bevorzugung weicher, allgemeiner Formen — die mit „Typik“ im engeren Sinne allerdings nichts zu schaffen hat — musste aber auch in Regensburg vor dem Streben nach schärferer Charakteristik allmählich zurücktreten. In welch nachdrücklicher und individueller Weise man auf dies neue Ziel lossteuerte, beweist der in der Kunstgeschichte dieses Zeitabschnittes so seltene Fall, dass wir eine Reihe von Werken mit Sicherheit der Hand einer Künstlerpersönlichkeit zuzuweisen vermögen.

III.

Das Hauptportal des Domes und die Plastik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Der Ausbau der Fassade und der Nordseite des Domes konnte nach Beseitigung verschiedener im Wege stehender Gebäude im vorletzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts endlich in Angriff genommen werden. Im Jahre 1436 war das Hauptportal und der Nordturm bis zur zweiten Galerie vollendet. Bei der Anlage dieser jüngeren Frontpartieen hielt man zwar an dem allgemeinen Gliederungsplane fest, emanzipierte sich jedoch im einzelnen vollkommen von dem Vorbilde der älteren Fassadenteile. Ohne Rücksicht auf symmetrische Gegenüberstellung trug man dem veränderten Zeitgeschmacke Rechnung: man legte jetzt weniger Wert auf eine klare Veranschaulichung des konstruk-

tiven Prinzips, als auf eine grössere Belebung der Flächen durch Häufung zierlichen Beiwerks. Zu eben diesem Zwecke wurde auch die figürliche Plastik in gesteigertem Masse herangezogen.

Durch seine reiche dekorative Ausstattung lenkt vor allem das Hauptportal unsere Blicke auf sich. Man hat gegen diese hochoriginelle Portalanlage — dem eigentlichen Eingang ist eine dreieckige Vorhalle mit freistehendem Mittelpfeiler vorgelegt — vielfach den Vorwurf erhoben, sie trete in dem Fassadenbilde lediglich als „äusserlich angefügtes Prunkstück" auf und beeinträchtige die monumentale Wirkung des Ganzen. In der Tat erweist sich der Regensburger Dom als ein charakteristisches und in seiner Art reizvolles Beispiel deutsch-mittelalterlicher Bauweise, die es ja liebte, gewisse Bauglieder wie Erker oder Türeinfassung, vor allen anderen durch liebevolle Ausgestaltung bis ins kleinste Detail auszuzeichnen! Fassen wir das Hauptportal als solches, herausgelöst aus seiner Umgebung, ins Auge, so staunen wir in gleicher Weise über die Schönheit der architektonischen Massverhältnisse, wie über die geschickte Anordnung des figürlichen Schmuckes, welche nirgends überladen erscheint.

Am Nordturme weisen — analog dem Südturme — in erster Linie Portal und Strebepfeiler plastischen Schmuck auf, allein die Reliefs wurden umfangreicher und eine Reihe von Statuetten umrahmte ehemals in doppelter Archivolte das Tympanon. Zwischen den Fenstern des ersten Stockwerks sollten offenbar Einzelfiguren ihren Platz finden, welche anscheinend nie zur Ausführung gelangten. Noch heute wird dagegen der Fenstergiebel im zweiten Stockwerk von Statuetten flankiert. Die Skulpturen der Nordseite gehören z. T. bereits einer späteren Zeit an. Alle diese Bildwerke der oberen Turmpartieen waren aus Sandstein hergestellt und mussten wegen fortschreitender Verwitterung in den letzten Jahren durch Kopien ersetzt werden. Die Originale befinden sich jetzt in dem kleinen Dommuseum des Kapitelhauses, können aber infolge ihrer starken Zerstörung nicht nach ihrer einstigen künstlerischen Bedeutung gewürdigt werden.

Der gedankliche Inhalt des Fassadenschmuckes hat neuerdings in Endres einen eingehenden Interpreten gefunden.[1]) Am Hauptportale sehen wir in den drei Archivolten zahlreiche kleine Freigruppen derart angeordnet, dass der Baldachin über einer solchen Gruppe zugleich die Konsole der nächst höheren bildet. Hier werden uns 22 Szenen aus dem Marienleben nach der Überlieferung der heiligen Schrift, der Legende und der Aprokryphen vor Augen geführt. Inhaltlich schliessen sich die vier Reliefdarstellungen des Tympanons an. Am Mittelpfeiler des eigentlichen Portals erscheint St. Petrus und an den Laibungen und dem vorspringenden Vorhallenpfeiler die Schar der Apostel (inkl. Matthias), ferner die Gestalten des hl. Laurentius und Stephanus. Die Archivolten der Vorhallenbögen enthalten die Statuetten von zwölf Propheten; als solche sind wahrscheinlich auch die kleinen Figuren zu unterst am Portalpfeiler und an den Laibungen zu erklären. Gegen die Zugehörigkeit der Statuen zu Seiten des Vorbaues wurden bereits bei anderer Gelegenheit Zweifel erhoben. Wir haben demnach in den Skulpturen des Hauptportals „zwei in sich abgeschlossene Bilderkreise vor uns: das Leben Mariä und die hervorragendsten Zeugen der Urkirche, die sich um Petrus scharen.“

Das Tympanonrelief des Nordportals schildert die Verleihung der Gesetzestafeln auf dem Berge Sinai. Von den kleinen Prophetenfiguren der Archivolten hat sich nur eine einzige erhalten. Die Reliefs an den Strebepfeilern bringen die Opferung Jsaaks und den Tanz der Juden um das goldene Kalb zur Darstellung. Alle diese Szenen beziehen sich auf den Abschluss des alten Bundes zwischen Gott und seinem auserwählten Volk und den Hinweis auf den neuen Bund. Das Südportal endlich erzählt uns von der Befreiung Petri aus dem Gefängnisse.

In der Gesamtkonzeption machen sich gewisse Unklarheiten bemerkbar. Weshalb brachte man z. B. eine Statue des hl. Petrus über dem südlichen Nebenportale an, um ihn am Hauptportale

[1]) Endres: „Das Domportal in Regensburg.“ Zeitschrift für christliche Kunst 1894. Heft 9 mit Abbildungen.

nochmals und mit Nachdruck als Mittelpunkt des ganzen Cyklus hervorzuheben? Schwierigkeiten erwuchsen andererseits aus der Weihe des Domes an mehrere Patrone: an Petrus, die Gottesmutter und die hl. Dreifaltigkeit. Trotz verschiedener, schwer zu vereinbarender Momente bleibt jene freie Auslegung die beste, die in dem ganzen einen „Hinweis auf die Kirche oder das göttliche Heilswerk“ sehen will, „welches durch die Menschwerdung Christi grundgelegt und auf Petrus und die Apostel gebaut ist“. — In ihrer Beziehung auf Petrus als den „Stellvertreter Christi, das sichtbare Oberhaupt der Kirche“, werden auch die vier Reiterbilder an den Stirnseiten der Strebepfeiler eine Erklärung finden. Diese gekrönten Männergestalten symbolisieren die Beherrscher der vier Weltreiche (letztere unter dem Bilde von fantastischen Tieren), welche durch das Reich Christi abgelöst wurden. Der Frage, inwiefern bei diesen Skulpturen auf die Reiterbilder der Strassburger Münsterfassade zurückgegriffen wurde, ging Endres[1]) im einzelnen nach und kam dabei zu dem Resultate, dass der Regensburger Meister wohl nur das wirksame Motiv von dort herübernahm, sich dagegen inhaltlich enger an alte romanische Deckenmalereien in St. Emmeram anschloss. Hinsichtlich der künstlerischen Durchführung fehlt jede Parallele zu den Strassburger Denkmälern.

Vergebens forschen wir in den Urkunden nach bestimmten Notizen über den Schöpfer und die Entstehungszeit des Hauptportals; wir sind hier auf Vermutungen angewiesen. An den Schrägen des Haupteingangs tritt beiderseits das Wappen der Sarchinger auf. Der letzte Spross dieses bedeutenden Patriziergeschlechts war Gamered von Sarching, der im Jahre 1395 starb; offenbar war er es, der die pekuniären Mittel zur Anlage des Werkes zur Verfügung stellte. Ob der Portalbau beim Tod des Stifters bereits vollendet war, muss dahingestellt bleiben.

---

[1]) Endres: „Die Reiterfiguren der Regensburger Domfassade im Lichte mittelalterlicher Kirchenpolitik.“ Zeitschrift für christliche Kunst 1900. Heft 12. E. befasst sich in diesem Aufsatz u. a. mit dem mutmasslichen intellektuellen Urheber des Fassadenschmuckes. Auch diese Reiterfiguren wurden neuerdings durch Nachbildungen ersetzt.

Da im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts als Dombaumeister ein gewisser Liebhart Mynnaer[1]) genannt wird, hat man die Ausführung stets mit dessen Namen in Verbindung gebracht. Auch hier bleibt eine offene Frage, ob der geniale Architekt zugleich der Schöpfer des Bildschmuckes gewesen.

Unschwer lassen sich in dem Skulpturencyklus des Hauptportals zwei Gruppen von Arbeiten einander gegenüberstellen: äusserlich unterschieden durch das Material, aus dem sie hergestellt wurden, ungleich auch an künstlerischem Wert. Während die Werke in Kalkstein vielleicht ausnahmslos aus der Hand eines einzelnen bedeutenden Meisters hervorgingen, fehlt den anscheinend jüngeren Sandsteinskulpturen dieser stark persönliche Zug. Sie schliessen sich zwar formal eng an jene andere Gruppe an, verwässern oder übertreiben aber deren charakteristische Eigenschaften. Offenbar haben wir es in dem letzteren Falle mit Schulerzeugnissen zu tun. Das Bild, welches wir von dem eigentlichen „Meister des Hauptportales" gewinnen, gestaltet sich ungewöhnlich reich und interessant dadurch, dass wir ausser einzelnen Statuen auch mehrere Reliefs und eine Menge kleiner Freigruppen von seiner Hand besitzen. Jeder dieser Aufgaben suchte er mit gleichem Ernst gerecht zu werden: daher macht das Werk in seiner Gesamtheit einen so geschlossenen Eindruck.

Zur Lösung zweier Probleme setzte der Künstler seine ganze Kraft ein: zur Gestaltung geistig bedeutungsvoller Köpfe und zu einer feineren Durchbildung der Gewandung. Nach beiden Richtungen hin förderte er wesentlich die Bestrebungen der zeitgenössischen Plastik, die ja den gleichen Zielen zugewandt waren. Allein auch seinen Leistungen hafteten noch gewisse Schwächen an, welche sie deutlich als Erzeugnisse jener Epoche erscheinen lassen. Vor dem wirklichen Studium des menschlichen Körpers machte selbst die eingehende Naturbeobachtung unseres Meisters Halt, daher gelangte auch er noch nicht zu einem wahren Verständnis des organischen Auf-

---

[1]) Schuegraf: „Geschichte des Regensburger Domes." Verhdlgn. des histor. Vereins. Bd. 11 p. 149 f. Abb. des Portals: Hager-Aufleger, Taf. 14.

baues. Nach unseren heutigen Begriffen könnten wir uns etwa vorstellen, der Künstler habe sich zwar im einzelnen an das Vorbild eines kunstvoll drapierten Gewandstückes angelehnt, hierbei jedoch kein Gliedergerüst zur Kontrole benützt, ob ein Mensch die entsprechenden Stellungen auch einnehmen könne. Der Wurf der Gewänder lässt oftmals die Lage der Gliedmassen selbst an solchen Stellen nicht erkennen, wo wir dies nach der allgemeinen Haltung des Körpers bestimmt erwarten müssten; nur die Ausbiegung des einen Kniees wird meist notdürftig, aber nicht immer logisch angedeutet. Aber selbst wenn wir die Gewandbehandlung für sich ins Auge fassen, steigen leise Zweifel in uns auf, ob hier ein konsequentes Naturstudium zu Grunde gelegen. Einzelne Details sind zwar unzweifelhaft feiner beobachtet, als dies damals im allgemeinen üblich war, allein in der Häufung übereinstimmender Motive tritt eine gewisse Routine, ein Berauschen an äusserlichen Effekten zutage. Die scheinbar so reiche Gliederung mancher Partieen beruht nur auf der stereotypen Wiederholung bestimmter Faltenzüge.

Ein getreues Bild der Kunstart dieses Meisters, mit allen ihren Vorzügen und Schwächen bietet die Mittelfigur des Portales: der hl. Petrus.[1]) Endres glaubt gerade in dieser Skulptur mit Bestimmtheit die Hand jenes eigenartigen Künstlers wieder zu erkennen, dem wir den provisorischen Namen „Meister des sel. Erminold“ beilegten. „Derselbe Gesichtsausdruck, dasselbe Gelocke der Haare, dasselbe Hervortreten der Backenknochen, dasselbe bauschige, tief ausgearbeitete priesterliche Gewand“ sollen sich bei dieser Statue, wie bei den Figuren des sitzenden Petrus und des Prüfeninger Abtes zeigen. Allein diese „auffallende, stilistische Ähnlichkeit“ ist in Wahrheit gar nicht vorhanden, die Schöpfer dieser Werke sind vielmehr Kontrasterscheinungen mit gänzlich auseinandergehenden künstlerischen Intentionen. Zwar sehen wir, wie auch der Meister des sel. Erminold seinen Ausgang von der Kunst seiner Epoche nahm, allein er gelangte dank seiner vorwärts stürmenden Natur zu

---

[1]) Hager-Aufleger, Taf. 15.

einer völlig veränderten und fortgeschrittenen Anschauungsweise. Der Meister des Hauptportales dagegen war kein gewaltsamer Neuerer; er sah die Natur mit den Augen seiner Zeit an und hielt an deren Art zu stilisieren fest. Nur darin erklomm auch er die nächst höhere Stufe der Entwicklung, dass ihn, wie wir oben betonten, die feinere Durchführung und Häufung des Details, zu einer reicheren Gestaltung führte. In der Modellierung und Vergeistigung der Köpfe kam er seinerseits sogar zu einem glücklicheren Resultate als der Meister des sel. Erminold.

Der Apostelfürst, dessen Darstellung wir in mehr als ein Dutzend Beispielen innerhalb des Dombereichs begegnen (zuweilen als Steuermann der Kirche in einem Kahn), trägt hier auf der linken Hand den päpstlichen Kopfschmuck, mit der Rechten fasst er den grossen Schlüssel, das Abzeichen seines Amtes. Die gewaltige Tiara besitzt die endgültige Form, der wir zum erstenmal auf dem Epitaph Wild von 1389 begegneten. Die Haltung der Gestalt ist leicht geschwungen. Beide Arme nehmen das Gewand empor, das in üppiger Fülle mit zierlich geschlängelten Saumlinien seitlich herabfällt. Es ist das nämliche Motiv, welches wir bereits bei dem Petrus des Vierungspfeilers sahen, jedoch nunmehr in seiner freiesten, grossartigsten Durchführung. Vor dem Körper bildet das Obergewand mächtige Bausche, nirgends aber bemerken wir die für die Art des Erminold-Meisters so besonders charakteristischen scharfen Brüche. Im Gegenteil zeigen die zwischen den einzelnen Wellenbergen vermittelnden Faltenzüge einen sonderbar weich geschwungenen Verlauf, und ähnlich unbestimmt gerundete Ausbuchtungen weisen auch die Längsfalten beim Auffall auf dem Boden auf. Am Nacken hat sich der Überwurf in die Höhe geschoben, so dass der feingebildete Hals sich wirkungsvoll aus dieser Stoffhülle heraushebt.

Ein wirklich bedeutender Charakterkopf krönt die Gestalt. Petrus erscheint als gealterter Mann, und in seinem Gesicht treten dementsprechend gewisse Partieen markant hervor, jedoch noch nicht mit der oft übertriebenen Schärfe der späteren Zeit. In diesem weichen Aneinandersetzen der Flächen klingt noch

die Kunstweise des 14. Jahrhunderts deutlich nach. Unverkennbar hat sich der Künstler aufs genaueste an ein lebendes Modell angeschlossen. Diese Durchführung des Schädels mit seiner stark gewölbten Stirn, den tief in ihren Höhlen liegenden Augen, dem fein gezeichneten Nasenrücken, verleiht dem Ganzen ein stark individuelles Gepräge. In diesen Mienen liegt ein Ausdruck des Grübelns, ein fast nervöser Zug, der durch das Sichtbarwerden der fein verästelten Adern an den Schläfen noch verstärkt wird. Die Behandlung des Haares zeigt in der spiralförmigen Bildung der Löckchen altertümliche Momente; die Anordnung ist im allgemeinen aber selbständig frei und äusserst effektvoll.

Wann mag diese Skulptur entstanden sein? Ziehen wir zum Vergleich die sonstige Plastik Oberdeutschlands, speziell Bayerns und Frankens heran, so werden wir zum mindestens auf die Periode von 1420—30 hingewiesen. Erheblich früher dürfte auch unsere Statue kaum anzusetzen sein. Allerdings könnte man für eine frühere Datierung die starke Inanspruchnahme der Regensburger Bildhauer während des ganzen 14. Jahrhunderts ins Feld führen, welche dieselben vielleicht zu einem rascheren Vorwärtsschreiten befähigte. Allein wir müssen auch in Betracht ziehen, dass die Vollendung eines so umfangreichen Skulpturenzyklus zweifellos die angespannte Tätigkeit vieler Jahre erforderte.

In der Gestalt des Petrus hatte der Meister sein Bestes gegeben. Die übrigen Arbeiten treten jedoch daneben keineswegs in den Hintergrund, sondern besitzen ihrerseits manche eigenartige und beachtenswerte Züge. Die Blutzeugen St. Stephanus[1]) und St. Laurentius erscheinen in Chorknabentracht, beide mit den Attributen ihres Martyriums in den Händen. Jugendlich aufgefasste Gestalten mit weichen Gesichtsformen, ohne tiefen seelischen Ausdruck. Die Haltung des Kopfes und der Arme, sowie die Bildung des Lockenhaares ist in beiden Fällen eine andere. Die Anordnung der Gewänder sticht in

---

[1]) Hager-Aufleger, Taf. 15.

ihrer lapidaren Schlichtheit wirkungsvoll neben derjenigen der benachbarten Apostelfiguren ab. Der Apostel neben St. Stephanus[1]) hat das geöffnete Buch vor die Brust gehoben und beugt nachdenkend das Haupt zurück, dessen langes Haar bis über die Schultern herabfällt. Charakteristisch ist in diesem Gesicht der prägnante Zug um den Mund. Der Nachbar des hl. Laurentius wirkt auffallend flau in Auffassung und Durchführung. Der Kopf ist geistlos und die Modellierung unbedeutend; die Gewanddrapierung entbehrt der Zierlichkeit und lässt in gewissen Ungeschicklichkeiten das Fehlen des Körperverständnisses schmerzlicher empfinden. Augenscheinlich haben wir in dem Werk die Hand eines Schülers zu erkennen.

Von den kleinen Prophetenfiguren in den Kehlen der Vorhallenbögen dürfen die besseren Kalksteinarbeiten zum Teil wohl auf das Schulhaupt selbst zurückgeführt werden.

Das Tympanon des Hauptportals wird durch zwei wunderlich stilisierte Wolkenbänder in drei Horizontalstreifen gegliedert. In dem unteren treten, ohne scheidendes Zwischenglied, die Darstellungen des Todes und der Bestattung Mariä nebeneinander auf. Weiter oben sehen wir die Himmelfahrt und die Krönung der Jungfrau. Bei der ersten Szene erscheint Maria nicht im Bette liegend, sondern im Kreis der Apostel stehend, wird sie vom Tode überrascht. Ihre Knie knicken ein, und Johannes umfasst ihre Schultern, um die Vornübersinkende vor schwerem Sturze zu bewahren. Die Darstellung in Relief erschwerte es, die grosse Schar der Apostel auf beschränktem Raume wechselvoll zu gruppieren. Indem sämtliche Gestalten sich dem Hauptvorgange zuwenden, wird die Komposition nach aussen abgerundet. Eine Höhendifferenz zwischen den einzelnen Figuren wird durch Senken der Köpfe oder Vorbeugen der Oberkörper erzielt, welches durch die in verschiedener Weise sich äussernde Teilnahme motiviert ist. Einer der Jünger kniet sogar nieder, um die Jungfrau zu stützen. Seelisch ist die Gruppe zusammengeschlossen durch die Trauer, die sich

---

[1]) Hager-Aufleger, Taf. 15.

in aller Mienen spiegelt und auch in den verschiedenen Gebärden zum Ausdruck kommt; der eine faltet die Hände, ein anderer presst sie vor die Brust oder führt den Mantel an die Augen. Ebenso wird in der Bildung der Köpfe und der Art der Haarordnung eine grössere Mannigfaltigkeit erstrebt.

Die Bestattung der Maria wird in der Weise geschildert, dass die Apostel die von einem Tuche bedeckte Bahre auf den Schultern davontragen. Sechs Jünger stützten den vorderen Tragbalken, die übrigen sehen wir am vorderen und hinteren Ende des Zuges zusammengedrängt, da der Künstler sich nicht entschliessen konnte, sie gänzlich unberücksichtigt zu lassen. Abstufungen im Ausdruck des Leides werden auch hier durch die verschiedene Haltung der Köpfe erreicht, die zum Teil ein höchst charaktervolles Gepräge haben.

Während diese beiden Darstellungen einen ernsten Grundton erforderten, kam in der Himmelfahrtszene der Lyriker zu Wort. Vier Engel tragen schwebend die Gestalt der Jungfrau zum Himmel empor. Maria erscheint in aufrechter Haltung vor der (plastisch gebildeten) Glorie und blickt, die Hände vor der Brust zusammenlegend, aufwärts. Die festlich-freudige Stimmung anzudeuten, ist die Aufgabe der sechs seitlich auftretenden Engelgestalten, welche Musikinstrumente in Händen halten. Die Klänge dieses aus zwei Violinen, zwei Lauten, einer Harfe und einer Orgel bestehenden überirdischen Orchesters geleiten die Verklärte himmelwärts. In dem bald träumerisch-ernsten, bald schwärmerischen Ausdruck dieser Engelköpfchen liegt ebenfalls ein feiner künstlerischer Zug, der uns die verschiedene Wirkung der Musik zur Empfindung bringen soll. Auffallend ist die Ausstattung dieser kleinen Engelfiguren mit riesigen Adlerschwingen, deren Gefieder sorgfältig durchgeführt und technisch mit grosser Gewandtheit behandelt ist. In erster Linie dem Zweck der Raumfüllung dienend, rufen sie in uns die Vorstellung machtvoll rauschenden Flügelschlags hervor.

Bei der Krönung Mariä sehen wir diese mit über der Brust gekreuzten Händen zur Rechten der thronenden Gestalten Gottvaters und Christi. Über der Gruppe schwebt als Symbol des

hl. Geistes die Taube. Kleine Engel füllen auch hier die seitlichen Zwickel des Feldes.

In der Behandlung der Gewänder treten bei diesen Tympanonfiguren keine neuen Momente auf. Dagegen erfahren wir, dass der Künstler neben pathetisch bedeutsamen Männerköpfen, auch anmutige Frauenantlitze und frische Kindergesichter zu gestalten wusste.

Dies Vermögen, neben ernsten auch heiteren Stimmungen Ausdruck zu verleihen, offenbart sich in noch höherem Masse bei jenen kleinen Archivolten-Freigruppen, die in mehrfacher Hinsicht eine überleitende Stellung zwischen den Tympanonreliefs und den Statuen der Laibungen einnehmen. Die Hohlkehlen stellten, trotz relativer Weiträumigkeit, nur eine winzige Basisfläche zur Verfügung; in diesen Raum eine Reihe von Figuren klar und übersichtlich hineinzukomponieren, muss als Meisterwerk gelten.

In diesen Szenen aus dem Marienleben beschränkte der Künstler nach Möglichkeit die Zahl der auftretenden Gestalten. So wurde z. B. die Anbetung der Könige in mehrere Gruppen zerlegt und die Darstellung der „Wurzel Jesse" auf die denkbar einfachste Form gebracht. Bei einzelnen Momenten führte ihn jedoch ein fein-poetisches Gefühl dazu, Engelfiguren selbst dort einzuführen, wo dieselben zunächst überflüssig erscheinen. Sie sollen in diskret reizvoller Weise das lyrische Element betonen, welches den betreffenden Szenen zu Grunde liegt. So breitet ein Engel seine Schwingen über Joachim und Anna aus, die sich bei der Begrüssung, innerlich ergriffen, umschlungen halten. Die folgende Darstellung zeigt die Mutter Anna, wie sie, auf der Erde hockend, das in Windeln gewickelte Kind mit den Armen umschliesst und fest an sich drückt. Ein in der Höhe schwebender Engel hält symbolisch eine Krone über diese Gruppe. Das gleiche Motiv begegnet uns bei einer anderen Verherrlichung des Mutterglückes: die kleine Maria, in ein schlichtes Röckcken gekleidet, sitzt auf der Ecke eines Tisches und erhält von der zur Seite knieenden Mutter die ersten Unterweisungen. Eines der schönsten und sinnigsten Bilder hat der Künstler im

Tempelgang Mariä geschaffen. Hinter dem Altar (überfallende Decke mit Fransen!) steht der Hohepriester und blickt dem herangewachsenen Mädchen entgegen, das betend die Hände zusammenlegt und von der Mutter an den Armen sanft vorwärts geleitet wird.

Andere Kompositionen sind weniger geglückt und wirken ein wenig gedrängt und unklar, z. B. die Szene der Verkündigung an die Hirten, die Beschneidung (perspektivische Andeutung des Beckens!) oder des bethlehemitischen Kindermordes. Diese bleiben jedoch Ausnahmefälle, während wir im allgemeinen die Gewandtheit des Künstlers bewundern müssen, die ihn selbst mit den kompliziertesten Vorwürfen fertig werden lässt. So hilft er sich u. a. gern durch Schrägstellung der Altäre, verzichtet auf Angabe architektonischer Zutaten (goldene Pforte), lässt von den im Hintergrund auftretenden Personen nur die Köpfe sichtbar werden u. s. f. Befangen mutet die Stilisierung der Baumblätter (Wurzel Jesse) an, welche aber in dem kleinen Format kaum besser zu geben war. Unter den Tieren sind der Hund (Verkündigung an die Hirten), Lamm und Widder (Opfer und Verheissung Joachims) gut beobachtet, weniger naturwahr dagegen der Esel (Flucht nach Ägypten). Die Proportionen der Menschenfiguren sind im grossen und ganzen richtig getroffen. Auch hier verdient wieder die Charakterisierungskunst in den einzelnen Köpfen Beachtung.

Aus der Gesamtheit der bisher betrachteten Portalskulpturen tritt uns das Bild einer Künstlerpersönlichkeit entgegen, die sich ohne Scheu jenem Meister des sel. Erminold an die Seite stellen darf. Ohne Frage waren diese beiden Männer auf dem Gebiete der Plastik die hervorragendsten Vertreter der mittelalterlichen Kunstblüte Regensburgs! Die zeitliche Differenz ihrer beiderseitigen Wirksamkeit ist wahrscheinlich nur eine unbedeutende gewesen. Wie aber die Meister in ihren künstlerischen Absichten völlig getrennte Wege einschlugen, die in ihrer Art beide zu einem gewissen Höhepunkt führten, so war auch die Wirkung auf die Kunst ihrer Zeit eine grundverschiedene. Sahen wir die eigenwillig geniale Erscheinung des

Erminoldmeisters meteorgleich vorüberziehen, ohne Nachfolger auf ihrer einsamen Bahn zu finden, so schloss sich dagegen an den Meister des Hauptportals eine umfangreiche Schule an. Der Ton, den er angeschlagen hatte, blieb massgebend für die gesamte plastische Produktion der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Bereits in jener dem hl. Laurentius benachbarten Figur vermuteten wir ein Werk von Schülerhand. Mit diesem Werke zeigen nun mehrere der übrigen Apostelgestalten des Hauptportals eine grosse stilistische Verwandtschaft. Da alle aus Sandstein hergestellt sind, ging die ursprüngliche Feinheit der Ausführung verloren. Die Gewandung wirkt massiger und scheint weniger detailliert, weil die Faltenrücken durch die zunehmende Verwitterung abgerundet wurden. Es treten sonderbare, sackartige Drapierungsmotive auf; der Körper wird unter dieser wachsenden Stoffülle gleichsam erdrückt. Haltung und Gestaltung der Köpfe suchte man möglichst zu variieren; wie weit einst die seelische Belebung gelungen, entzieht sich unserer Beurteilung.

Bevor wir dem Hauptportal den Rücken wenden, sei noch zweier origineller Konsolen an jener Schmalseite des Vorhallenpfeilers gedacht, die dem Eingang zugewandt ist. Statt des sonst üblichen Laubschmuckes sehen wir hier je fünf zierliche Frauenbüsten nebeneinander, auf welche weder die Deutung als kluge und törichte Jungfrauen, noch als Sybillen zutreffend erscheinen will. Das eine Mädchen hat die Zöpfe ums Haupt gelegt, das zweite einen Blütenkranz ins Haar gedrückt, ein drittes trägt eine Kopfbedeckung u. s. f. Es sind meist reizend jugendliche, feine Gesichtchen, nur zwei Köpfe wirken stark karrikiert. Offenbar liegt hier ein freies Spiel der künstlerischen Phantasie vor! Man möchte den Urheber auch dieser Skulptur in der Person jenes Hauptmeisters vermuten. Vielleicht hat dieser uns seine eigene Erscheinung im Bilde überliefert. Wir finden nämlich an der Unterseite des Baldachines über dem äussersten Apostel der linken Portallaibung das Brustbild eines Mannes mit langem Haupthaar,

Schnurrbart und mit grosser umgeschlagener Mütze auf dem Kopfe.[1])

Der Baugeschichte zufolge werden die Skulpturen am Erdgeschoss des Nordturmes etwa gleichzeitig mit dem bildnerischen Schmuck des Hauptportales entstanden sein, sie gingen sogar augenscheinlich aus demselben „Atelier“ hervor und erinnern in einzelnen Köpfen stark an die Hand des Portalmeisters. Die Komposition der Reliefdarstellung im Tympanon des Nordportales ist schlicht und klar. Auf der Höhe der Felskuppe, welche das Sinaigebirge charakterisiert, kniet der gehörnte Moses; er richtet den Blick nach oben, wo über einer Wolke die Halbfigur Gottvaters erscheint, der ihm zwei mächtige rechteckige Tafeln herabreicht. Unten sehen wir zu beiden Seiten eine Gruppe von je zwei kauernden Männern, welche durch ihre Kopftracht als Juden gekennzeichnet werden. Misstimmung scheint aus den Zügen der meisten zu sprechen. Einer blickt nachdenklich zu Moses empor und lässt dabei die Rechte durch den langen Bart gleiten; seine Nachbar zählt, mit ärgerlich verzerrtem Gesicht, an den Fingern seine verschiedenen Zweifelsgründe auf. Der Alte zur Linken setzt mit verhaltener Leidenschaft seinem Gegenüber die Sachlage auseinander, indem er seine Worte durch Gestikulationen unterstützt, und der andere pflichtet dem durch Aufhebung der Hand bei. Das Relief steht vollkommen auf der Höhe der Skulpturen am Hauptportal; ebenso ist das einzig übrig gebliebene Archivoltenfigürchen ein Bruder der dortigen Prophetengestalten.

Inhaltlich steht zur Verleihung der Gesetzestafeln in engster Beziehung der Tanz der Juden um das goldene Kalb (am Strebepfeiler zur Linken). Auf hohem, reich profiliertem Sockel steht das Götzenbild, welches einen Wiederkäuer in den Hauptzügen richtig wiedergibt. Um den Fuss des Denkmals sehen

---

[1]) Dieser Deutungsversuch bleibt freilich sehr hypothetisch, da im Scheitel der Archivolte über der Verlöbnis-Szene in entsprechender Weise ein anderes Brustbild (weiblich?) angebracht ist. Bei dieser Gelegenheit sei auf jenes merkwürdige kleine Brustbildpaar zur Rechten des südlichen Fassadenportals hingewiesen (unterhalb des ersten Gesimses).

wir fünf Juden einen Reigentanz vollführen, wobei sie einander bei den Händen halten und aufwärts blicken. Mit Absicht scheint für den Mann zur Rechten ein etwas roher Typus gewählt worden zu sein; aus dem schadhaften linken Schuh blicken obendrein die Fusszehen hervor. Die vorderen Figuren sind fast frei gearbeitet. Die Tanzbewegungen wirken zwar befangen, doch wird immerhin der gewünschte Eindruck erzielt.

Weniger lebendig erscheint die Gegenszene, die Opferung Isaaks. Auf dem Altar hockt der in ein langes Gewand gekleidete Isaak. Abraham, der die Linke auf des Sohnes Haupt gelegt, holt mit dem mächtigen Schwert zum Todesstreich aus, als ihm plötzlich der Engel in den Arm fällt. Halb erschrocken wendet der Patriarch sich zu dem göttlichen Boten um, der erklärend auf den zur rechten Seite stehenden Widder hinweist. Die Köpfe der Figuren sind unproportioniert gross und ziemlich ausdruckslos; die Engelflügel besitzen hier nur kleine Dimensionen. Während das Gestein des Sinai mit einer gewissen Naturtreue wiedergegeben war, sind die Felsbrocken in diesem Bilde von jener fantastischen, scharfkantigen Art, die wir auch in spätmittelalterlichen Malereien antreffen. Die vereinzelten Miniaturbäumchen haben das Aussehen von Pilzen. Die plastische Behandlung und ebenfalls die architektonische Umrahmung lassen dies Relief als die älteste Arbeit der ganzen Serie erscheinen.

Korrespondierend mit dem äusseren Tympanonrelief des Nordportals finden wir an der Innenseite das Opfer Abels und Kains. In der Mitte des Kreissegmentfeldes erscheint die Halbfigur Gottvaters (mit Kreuznimbus und Buch!) über Wolken, dem der zur Linken knieende Abel den Erstling seiner Herde darbringt. Kains Gabe „von den Früchten des Landes“ besteht wie gewöhnlich bei diesem Vorwurfe in einem kleinen Ährenbund. Der Erdboden ist nach Art des vorigen Beispiels gegeben. Neben der geschickten und sorgfältigen Durchbildung der Kleidung steht die der Köpfe zurück. Nur in den schmerzgebeugten Gesichtszügen Kains liegt eine tiefere Beseelung.

Die Fortsetzung der Legende schilderte ein anderer Meister in einem Relief über der benachbarten Tür zur Turm-

stiege. Zwei Szenen sind hier vereinigt: einmal holt Kain mit der Hacke aus, um Abel, den er bereits zu Boden geworfen, vollends den Garaus zu machen, und zur Rechten ist er damit beschäftigt, den Leichnam des Bruders zu verscharren. Die lebhafte Aktion Kains bei der ersten Szene ist ziemlich gut erfasst. Aus seinen Zügen redet der innere Grimm, während Abel, der den einen Arm zum Schutze emporhebt, den Mund zur Klage öffnet. Im anderen Falle ist die Stirn Kains sorgenvoll gefurcht; ängstlich scheint er darauf bedacht zu sein, jede Spur des Mordes zu verwischen. Diese Charakterisierung der Köpfe ist dem Meister am besten gelungen; der Körperbau seiner Figuren lässt dagegen zu wünschen übrig. Für die Beachtung auch nebensächlicher Details spricht die Angabe der Schliessen an den Schuhen.

Von diesen dekorativen Arbeiten am Dome ausgehend, haben wir uns nunmehr den anderweitigen Schöpfungen jener Epoche zuzuwenden.

Die künstlerische Bedeutung der figürlichen Grabsteine, welche bereits am Ausgange des 14. Jahrhunderts zurückgegangen war, sinkt in der folgenden Zeit noch tiefer. Die Zahl der erhaltenen Denkmäler, die sich fast ausschliesslich auf Personen geistlichen Standes beziehen, ist eine beschränkte. Die Darstellungen in Flachrelief sind belanglos, und auch der Stein des Abtes Ulrich Pettendorfer (gest. 1423) in St. Emmeram, der die Figur des Verstorbenen im Hochrelief zeigt, ist ein minderwertiges Handwerkserzeugnis.

Gegenüber dieser Gruppe von Arbeiten nimmt jener andere Zweig der Grabplastik, die Epitaphien, eine um so wichtigere Rolle ein. Mit Vorliebe wählt man hier Themata aus der Leidensgeschichte Christi zur Darstellung.

Wir können eine ganze Reihe von Werken zusammenstellen, welche das Motiv der Ölbergszene behandeln. Mit einer einzigen Ausnahme erscheint überall Gott Vater an Stelle des Engels dem betenden Erlöser.

Eine dieser Ölbergdarstellungen finden wir in der nörd-

lichen Vorhalle von Obermünster über der interessanten Tumba der Rantinger,[1]) auf die wir zunächst in Kürze eingehen müssen. Das Sandsteindenkmal lehnt sich pultartig an die Wand an und ist aufs reichste mit architektonischen Zierformen ausgestattet. Das Mittelfeld der schräg gestellten Marmordeckelplatte schildert in Flachrelief die Auferstehung Christi, während in den Nebenfeldern die knieenden Gestalten der Verstorbenen auftreten (Matthäus Rantinger, der Spross eines reichen Kaufmannsgeschlechtes, gest. 1407, und seine Gemahlin Magareta, gest. — erg. 1410). Der Engel hat soeben die Platte vom Grabe aufgehoben, aus dem Christus mit der Kreuzesfahne in der Hand emporsteigt; zwei Wächter kauern schlafend am Boden. Die Arbeit ist tüchtig, jedoch ohne höheren künstlerischen Wert. Seitlich über der Tumba ist jenes Ölbergrelief in reicher Rahmenarchitektur angebracht. Neben dem Wappen der Rantinger tritt hier ein anderes auf; der Stil der Arbeit weist jedoch annähernd auf die Entstehungszeit des Hauptdenkmales hin. Die Komposition der Szene ist sehr befangen. Die drei schlafenden Jünger sind in einer Ecke zusammengedrängt; über ihnen scheint die riesenhafte Gestalt Gottvaters unmittelbar aus den Felsklippen hervorzuwachsen. Zur Linken tritt Judas durch die Gartenpforte ein, welche dem Zaungeflecht unlogisch eingefügt ist. Im Hintergrund endlich sehen wir in mannigfachen Rüstungen die Schar der Häscher, deren einer eine Fackel hält. Die unnatürliche Armhaltung des Judas beweist, wie gering das Körperverständnis des Steinmetzen war. Die Gesichter bleiben leer und wirken abstossend durch die aufwärts getriebenen Nasenspitzen. Die Anordnung der Gewänder ist zwar detailliert, aber hie und da schematisch.

Künstlerisch weit höher stehend ist die Ölbergdarstellung auf dem grossen Epitaph der Gemahlin des Stadtkämmerers Leopold Gumprecht (Barbara, uxor Leupoldi Gumperti, gest. 1410) im Domkreuzgang. Eine Inschrifttafel mit zwei

[1]) Hager-Aufleger, Taf. 7. Vgl. Verhdlgn. des histor. Vereins. Bd. 45 p. 131 ff.

seitlichen Wappen und Helmzierden bildet gleichsam die Konsole des Ganzen, während ein wirkungsvoller oberer Abschluss durch einen stark vorspringenden Stichbogen erreicht wird. Indem der Künstler die drei Jünger abwechselnd in Vorder-, Schräg- und Seitenansicht zeigte, variierte er zugleich das Motiv des Schlafens; Johannes stützt das Haupt auf die Hand, dem Petrus ist der Kopf auf die Brust herabgesunken und bei Jakobus folgt er der natürlichen Schwere und neigt sich zur Seite. Die feine Charakterisierung der Köpfe ermöglicht die genaue Benennung der einzelnen Jünger. Vor allem Petrus steht den Aposteln im Tympanon des Hauptportales sehr nahe. Die Haltung Christi, für den hier ein nur mässig überragender Masstab gewählt wurde, ist frei und anmutig gegeben. Inmitten eines hochstämmigen Hains knieend, legt der Heiland im Gebet das edel geformte Haupt zurück und schaut verlangend empor. Bemerkenswert ist der Fortschritt in der Darstellung der Landschaft, wenn auch ein richtiges Grössenverhältnis zwischen Bäumen und Menschen noch nicht gefunden wurde.

Dies neue Moment der landschaftlichen Szenerie übernahm der Meister des benachbarten Sumpringer-Epitaphs von 1423, ohne jedoch im übrigen auch nur entfernt jenes Vorbild zu erreichen.

Durch ein imposantes Baldachingewölbe ist das Pfollenchofer-Epitaph in St. Emmeram ausgezeichnet. (Hans Pfollenchofer, gest. 1429, seine Gemahlin Kunigunde, gest. 1424). Die grossen Dimensionen des Reliefs (1,0 : 2,25 m) ermöglichten eine aussergewöhnlich ungezwungene Schilderung des Vorgangs. Christus wendet hier der Jüngergruppe den Rücken und blickt zu dem Engel auf, der zur Rechten unter dem Baldachin sichtbar wird. Der Kelch steht bereits vor dem Erlöser, und der Überbringer schwebt, ein Spruchband in Händen haltend, empor. Obwohl den Aposteln zum Hinlagern auf dem hügeligen Boden der nötige Spielraum gelassen scheint, ist ihre Haltung unfrei. Auch der Ausdruck des Inschlafversunkenseins wirkt nicht so überzeugend, wie bei den Jüngern des Gumprecht-Epitaphs. Die Köpfe sind zwar fein durchgebildet, aber etwas leer. Die

unbestreitbare Wirkung, die das Werk trotz aller Mängel ausübt, ist hauptsächlich der breiten Raumgestaltung zuzuschreiben, welche die grössten kompositionellen Schwierigkeiten von vornherein beseitigte.

Das beste Exemplar der undatierten Ölbergreliefe des frühen 15. Jahrhunderts befindet sich in der Vorhalle von St. Emmeram. Der nachteilige Einfluss des kleinen Formats macht sich aufs neue in einer gedrängten Komposition geltend. Die Modellierung der Köpfe ist recht eingehend; die Körperhaltung und die Gewanddrapierung werden geschickt differenziert. Auf dem felsigen Boden treten hier, wie auch bei einigen anderen Beispielen einzelne grosse Blumenkelche neben den bewussten Kugelsträuchern auf.

In flacherem Relief und unbedeutender erscheint eine zierlich eingerahmte Ölbergdarstellung in der Eingangshalle zum Domkreuzgang. Der Versuch, die Stellung der Schläfer wechselvoller zu gestalten, ist fehlgeschlagen; einer der Apostel muss sich gar mit einem Platz ausserhalb des Gatters begnügen.

Noch unglücklicher wirkt die Position der Jünger auf einem Relief in St. Leonhard (am Altartisch im Nordschiffe). Hier werden, der Raumersparnis zuliebe, alle drei Apostel in einer Höhle untergebracht, über der Christus erscheint. Zur Rechten erblicken wir auf hohem Felskegel den Tross der Kriegsknechte. Die Arbeit ist im allgemeinen belanglos.

Eine Hochrelieftafel in der Dominikanerkirche schildert die Anbetung der Könige. Zur Rechten thront Maria, welche das in ihrem Schoss stehende nackte Kind umfängt. Die Händchen des Kleinen greifen nach dem kelchförmigen Gefäss, das ihm der knieende König darreicht. Dieser wendet jedoch sein Gesicht dem Beschauer zu, und ebenso teilnahmlos erscheinen die beiden Gefährten. Hinter Maria sehen wir Josef, der missmutig den Kopf in die Hand stützt. Die Komposition ist äusserst ungewandt und der Ausdruck der Köpfe bleibt leer. Die altertümliche, schlichte Behandlung der Gewandung weist die Arbeit der Zeit um 1400 zu.

Nur wenig jünger dürfte ein Epitaph aus der Eingangs-

halle zum Domkreuzgang sein. Christus als Schmerzensmann[1]) steht mit emporgehobenen Händen vor dem Kreuz, von dem einzelne Leidenswerkzeuge herabhängen. Drei Engel breiten im Hintergrunde einen Vorhang aus, während unten das kleine Donatorenpaar kniet. Das Verständnis für den männlichen Akt ist hier im allgemeinen kein höheres, als bei jener Salvatorstatue aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in St. Clara. Die Durchführung lässt feinere Details vermissen. Anzuerkennen ist andererseits, dass der Künstler eine strenge Frontalität in der Haltung Christi zu vermeiden wusste. Mit Geschick sind die netten Engelfigürchen in den Rahmen hineinkomponiert, und geschmackvoll abgewogen ist die Anordnung des Vorhangstoffes.

Die Halbfigur des Salvators zeigt das Epitaph des Johannes Och von Pappenheim[2]) (gest. 1425) im Domkreuzgang, das sich in seiner Anlage an das Woller-Epitaph von 1377 anlehnt. Die Modellierung des Körpers erscheint sehr roh, dagegen ist das tiefe seelische Leid in den Zügen des kummervoll geneigten Hauptes nicht ungeschickt zum Ausdruck gebracht.

Angeblich aus dem Jahre 1439 stammt das grosse Lerchenfelder-Epitaph[3]) des Domkreuzganges, das zu den bedeutendsten Werken jener Zeit gehört. In seiner Gliederung schliesst sich das Denkmal gewissermassen an mittelalterliche Flügelaltäre an. Das Hauptfeld bringt eine Darstellung der Kreuzigung und die schmalen Seitenfelder zeigen die Gestalten je eines Schächers. Unten erscheinen zur Rechten und Linken die Figuren der knieenden Stifter und deren Familienwappen; ein drittes Wappen-

---

[1]) Das Wappen des Mannes weist nach Schuegraf (Verhdlgn. Bd. 12 p. 122) auf einen Edlen v. Raindorf. Irrtümlich wird dort das Werk dem Beginn des 16. Jahrhunderts zugewiesen.

[2]) Der Verstorbene war nach Inschrift ein Chorherr v. St. Johann. Ein Domher gleichen Namens starb 1431. Schuegraf (Verhdlgn. Bd. 12 p. 31 f.) ist geneigt, beide Persönlichkeiten zu identifizieren.

[3]) Wimmer: Sammelblätter zur Geschichte der Stadt Straubing (1882) p. 129 ff. Hier werden die Wappen gedeutet auf Haimeran Lerchenfelder († 1459), Angehörigen eines Regensburger Patriziergeschlechts und zeitweiligen Stadtkämmerer von Straubing, dessen erste Gemahlin Ursula Schamböckin († 1436) und zweite Gemahlin Apollonia Stadldorfferin († 1439).

schild befindet sich unter dem Mittelfeld. Inschriften fehlen gänzlich. Die Sandsteintafel (ca. 2,5 m im Geviert) war lange Zeit im Domfriedhofe aufgestellt und ist daher stark verwittert.

Auf der Schädelstätte sind Josef von Arimathia und Nikodemus im Begriff, den Leichnam des Herrn vom Kreuze herabzunehmen und haben zu diesem Zwecke beide eine angelehnte Leiter erstiegen. Aus der rechten Hand Christi ist der Nagel bereits entfernt, so dass dieser Arm schlaff herabfällt. Während der eine der Männer den herabsinkenden Körper stützend umfasst, löst der zweite soeben mit einer Zange den Nagel, welcher die andere Hand des Gekreuzigten noch am Querholze festhält. Am Fusse des Kreuzes sehen wir drei klagende Frauen und gegenüber Maria mit Johannes. Um den störenden Eindruck einer zu stark hervortretenden Dreieckkomposition zu verwischen, lässt der Künstler mit feinem Gefühl in der linken oberen Bildecke einen wolkengetragenen, rauchfassschwingenden Engel auftreten. Alle Teile der Fläche erscheinen gleichmässig belebt, und da die verschiedenen Gruppen wieder in Beziehung zu dem in der Mitte sich abspielenden Hauptvorgange gesetzt sind, wird ein in sich geschlossenes Gesamtbild erzielt.

Im einzelnen entdecken wir noch manche feine Züge, z. B. bei der so schön abgerundeten Gruppe von Maria und Johannes.[1]) Der Lieblingsjünger sucht tröstend auf die Mutter des Heilandes einzureden, deren übergrosser Schmerz sich nur in einer stummen Handbewegung zu äussern vermag. Oder wir beobachteten, wie Nikodemus, während er den Kreuznagel herauszieht, gleichzeitig mit der freien Hand den Arm Christi fasst, um ein plötzliches Herabstürzen des Leichnams zu verhindern.

Die Proportionen der Figuren sind richtig gewählt. Noch in seinem heutigen Zustand lässt das Relief die einstige eingehende Durchbildung der Köpfe ahnen; auch die Hände sind zum Teil fein modelliert. In der Durchführung der Gewandung,

---

[1]) Hier ist ein Vergleich mit einer hohlen Thonskulptur im St. Ulrichmuseum von Interesse, welche die gleiche Gruppe in veränderter Auffassung zeigt. Es handelt sich bei dieser nur flüchtig angelegten Arbeit wahrscheinlich um ein Modell aus der Zeit etwa um die Mitte des Jahrhunderts.

die durchgängig frei und ungezwungen angeordnet ist, finden wir ein neues Moment angeschlagen. Der Künstler liebt es nicht, nach gewohnter Weise gleichmässig sanft geschwungene Faltenmotive in grösserer Zahl einander folgen zu lassen, sondern er bringt dazwischen eine Menge kleiner Querzüge an, so dass sich der Stoff nun stellenweise den Gliedmassen anschmiegt. In dieser reicheren Belebung der Gewandflächen haben wir die unmittelbare Vorstufe des sogenannten „Knitterstiles“ vor uns, nur dass die Knicke noch nicht von jener späteren, scharf gebrochenen Art sind.

Wie weit dieser Künstler im Verständnis des Organismus vorgeschritten, erkennen wir deutlich an jenen beiden Schächerfiguren, die bis auf den kleinen Lendenschurz unbekleidet erscheinen. Es wird versucht, die Gestalten in Schrägansicht zu geben. Die Arme sind nach hinten über das Querholz des Kreuzes gezogen und mit Stricken festgebunden. Bei dieser Zwangsstellung des Körpers wird der Brustkorb stark vorgewölbt, so dass Rippen und Sägemuskel hervortreten, während die Oberfläche des Leibes gespannt ist. Die Schenkel sind sorgfältig modelliert mit Angabe einzelner Sehnen. Der bärtige Kopf des einen Schächers ist herabgesunken, der jugendlich bartlose des anderen dagegen zurückgeworfen, das Gesicht verzerrt und der Mund zu wildem Schrei geöffnet.

Das Ingolstetter-Epitaph[1]) im Domkreuzgang (Lukas J., gest. 1444 und seine Gemahlin Ursula, gest. 1445) zeigt inmitten eines zierlichen tabernakelartigen Gehäuses die Gestalt des Schmerzensmannes, dessen Mund zur Klage geöffnet ist. Wie bei jenem früheren Beispiel breiten Engel im Hintergrunde ein Tuch aus und knieen kleine Stifter zur Seite. Der Haltung Christi, der den Oberkörper zurückbeugt und die Rechte an die Brustwunde legt, ist jede Starrheit genommen. Die Glieder scheinen frei gelöst und natürlich bewegt; die Drehung des zur Seite gestellten linken Beines wirkt freilich übertrieben. Die Modellierung des Körperlichen ist schlicht und ohne Härte.

---

[1]) Hager-Aufleger, Taf. 9.

Ein zweites Pfollenchofer-Epitaph[1]) in St. Emmeram schliesst in der Grösse und der allgemeinen Anlage an jenes benachbarte Oelbergrelief an. (Margareta Pfollenchofer, gest. 1418 und Elisabeth, Gemahlin des Georg Aichinger, gest. 1449, vielleicht der ersteren Tochter). Dargestellt ist der Tod Mariä und zwar unter Anlehnung an jenes Relief im Tympanon des Domportales. Man glaubt zunächst, die Hauptgruppe ohne weiteres von dort übertragen zu sehen, allein es treten charakteristische Abweichungen auf. Johannes hält die hier ältlich aufgefasste Mariä um den Leib, statt um die Schultern; so vermag er sich selbst aufrecht zu erhalten, während er dort ebenfalls vornübersank. Der vor der Jungfrau knieende Apostel stützt diese am Arm, ohne erst den Sturz abzuwarten. Auch neue Motive tauchen auf: ein Jünger bringt in einem Becken das geweihte Wasser herbei, welches sein Nachbar mit einem Wedel auszusprengen scheint, zwei andere Apostel halten ein geöffnetes Buch. Über der Gruppe erscheint Christus in den Wolken. Die Figuren dieses Reliefs konnten fast frei gebildet und deshalb mit grösserer Mannigfaltigkeit gruppiert werden.

Das Werk kann seinen künstlerischen Ursprung aus der Schule jenes Portalmeisters nicht verleugnen; allein sein Schöpfer war nicht auf jener Stufe stehen geblieben. Er folgte dem Zuge der Zeit, welcher auf eine noch zierlichere Detaillierung, auf eine noch feinere Individualisierung der Köpfe hindrängte. Da unser Meister jedoch nicht die innere Grösse jenes Vorläufers besass, so fehlt seinem Werk des anderen eigenartig machtvolle Sprache. Die Köpfe seiner Apostel machen nicht jenen verwittert pathetischen Eindruck, in ihren Mienen äussert sich der Schmerz weniger elementar, so dass die Grundstimmung der Versammlung eine ruhig ernste, ja fast monotone ist. Um so mehr wird Wert auf gewisse Einzelheiten gelegt. Die Haartracht wird je nach ihrer schlicht herabfallenden, leicht gekräuselten oder stark gelockten Art sorgfältig charakterisiert. Die schlanken Hände sind aufs eingehendste bis in alle Fältchen

---

[1]) Abb. bei Förster a. a. O. Bd. 3.

studiert. Die Gewandbehandlung hält an jenem alten Prinzip fest, dem neumodischen Knitterstil werden noch keine Konzessionen gemacht. Die Häufung der Stoffmassen ist hier auf ihrem Höhepunkt angelangt, doch wird der Eindruck der Überladung durch die raffiniert verfeinerte Durchführung einigermassen gemildert. Der Aufbau des Körpers kommt unter der Kleidung nur bei der Gestalt der sterbenden Madonna zur Geltung, über deren komplizierte Stellung sich der Künstler vollkommen Rechenschaft zu geben weiss.

Die auffallende Ähnlichkeit einzelner Apostelköpfe mit solchen des Ölbergreliefs, legt die Vermutung nahe, dass beide Werke aus der nämlichen Hand hervorgingen. Wir haben jedoch keine Veranlassung, an der Datierung jener anderen Arbeit zu zweifeln, auch ist der Stand der Detailbeobachtung dort ein wesentlich anderer. Endlich spricht gegen ein gleichzeitiges Entstehen beider Reliefs der Umstand, dass Margareta vermutlich die erste Gemahlin eben jenes Hans Pfollenchofer war, ohne doch auf dem andern Denkmal genannt zu werden.

Den Epitaphien wird wohl auch jene Darstellung des Martyriums des hl. Laurentius über einer Wandkonsole im Domkreuzgang zuzurechnen sein. Unbekleidet und mit zusammengeschnürten Händen liegt der Heilige in etwas verdrehter Haltung auf dem Rost, während ein Henkersknecht im Begriff steht, mittels eines Feuerhakens den Körper gleichsam wie einen Braten umzuwenden. Ein Mohr, durch kurzwolligen Rundschädel und breiten Stiernacken trefflich charakterisiert, schürt durch einen Blasbalg das Feuer, dessen Flammen unterhalb des Rosts aufgemalt erscheinen. Die teilweise beschädigte Skulptur, welche der Frühzeit des Jahrhunderts entstammen dürfte, ist unbedeutend, sowohl hinsichtlich der Durchbildung des Körperlichen, wie nach Seite der Gewandbehandlung. Immerhin verdient sie Beachtung, weil hier der Versuch gemacht wird, auch fremdländische Typen in den Darstellungsbereich der Kunst zu ziehen.[1]

---

[1]) Das Wappen des Stifters, welches einst jedenfalls den kleinen Schild vor der Konsole zierte, ist unter der Tünche nicht mehr zu erkennen.

Nur klein ist die Zahl der statuarischen Einzelwerke aus dieser Epoche, und zwar gehören die erhaltenen Arbeiten sämtlich dem Dombereiche an. Wir vermissen unter ihnen die Darstellung der Madonna mit dem Kind, während uns das 14. Jahrhundert so viele und ansprechende Beispiele dieser Art bescherte.

In der sogenannten „Kapelle in der Rast" des Kapitelhauses befindet sich eine „Anna selbdritt" aus der Frühzeit des Jahrhunderts. Maria sitzt im Schosse der hl. Anna, hält in der Rechten eine Blume und streckt die (ergänzte) Linke dem Kindlein entgegen, welches im Begriffe ist, vom anderen Knie der Grossmutter zur Mutter hinüberzusteigen. Das Wagnis ist gross, und so streckt denn der Kleine, wenn auch lächelnd, vorsichtig die Hände vor. Die Szene ist so hübsch erfunden, dass man leicht die logische Bedenklichkeit der verschiedenen Grössenverhältnisse übersieht. Der Ausdruck des Lächelns kommt in den Gesichtern nur befangen zur Geltung. Überhaupt macht die Arbeit einen recht handwerklichen Eindruck.

Unmittelbar abstossend wirkt eine Pieta ebendort. Christus ruht im Schoss der Mutter, die des Sohnes Schultern umfasst und mit der andern Hand sein Antlitz zu liebkosen scheint. Die Proportionen Christi sind völlig vergriffen, und die Durchbildung des Körperlichen ist äusserst roh. Der Schmerzausdruck entstellt das runde behäbige Madonnenantlitz bis zur Karrikatur. Die Gewandanordnung ist freier als bei dem vorigen Beispiel, hält sich aber ebenfalls in einfachen Grenzen.

Gegenüber diesen untergeordneten Arbeiten tritt uns die Petrusstatue im Mittelschiff des Domes als eine hervorragende Leistung entgegen. Der Apostelfürst, hier ohne den Schmuck der Tiara, hält vor der Brust mit beiden Händen den gewaltigen Schlüssel. Durch einen Historiker des 15. Jahrhunderts geschieht einer Statue „quam vocant Sancti Petri in medio cathedralis Ecclesiae" Erwähnung.[1]) Wahrscheinlich ist die Notiz auf unsere Skulptur zu beziehen. Diese hatte, wie

[1]) Vgl. Schuegraf, Verhdlgn. des histor. Vereins. Bd. 12 p. 41 ff.

Schuegraf berichtet, bereits vor der grossen Domrestauration des 19. Jahrhunderts ihren jetzigen Standort inne und war ebenfalls auf einem Postamente aufgestellt. Meisselspuren, die das ganze Werk bedecken, lassen eine Überarbeitung vermuten. Nur der Kopf scheint urspünglich zu sein, ist jedoch angesetzt. Sollten wir im übrigen eine Kopie des Originals vor uns haben? Ungenügend erklärt bleiben jedoch dann die angestückten Ausbesserungen an den Kämmen der Faltenzüge, und auch jene Strichelungen auf den Gewandflächen können nicht als massgebendes Argument angeführt werden, da wir sie in ähnlicher Art an den Vierungsfiguren und anderwärts finden.

Die Petrusstatue besitzt alle charakteristischen Merkmale der Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (speziell des 2.—4. Jahrzehntes). Das Ganze scheint in erster Linie eine Draperiestudie zu sein und wird nur durch die bedeutsame Gestaltung des Kopfes darüber hinausgehoben. In den hin und her geschobenen, weit ausladenden Faltenbauschen tritt ein gewisser Manierismus zutage, der in ähnlicher Weise den Werken aus der Schule des Portalmeisters eigen ist. An Feinheit der Durcharbeitung vermag sich die Skulptur nicht mit jenem Petrus des Portals zu messen. Die Stilisierung der Haare ähnelt derjenigen bei Stephanus und Laurentius; die bei Petrusdarstellungen so häufig sich zeigenden vereinzelten Spirallöckchen auf der Stirne finden sich hier nicht. Der Ausdruck des Kopfes ist würdevoll ernst; unter der gefurchten Stirn sehen wir weitgeöffnete Augen und eine fein gebildete Nase. Die Modellierung der Hände ist zwar korrekt, aber wenig individuell. Die Behandlung macht im allgemeinen einen etwas nüchternen trockenen Eindruck.

Zwei Ciborienaltäre müssen in diesem Zusammenhang betrachtet werden.

Der Dreikönigsaltar[1]) (ehemaliger Ursulaaltar) im nördlichen Chore ist eine Stiftung des Kanonikers Wölfl von Sankt

---

[1]) Abb. s. Münzenberger: „Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands“, 18. Lfrg. Taf. 3. Vgl. Schuegraf, Verhdlgn. Bd. 12 p. 19 u. 32.

Johann (gest. 1440). Der Altar besitzt einen rückseitigen steinernen Aufbau. Die Vorderseite dieser Retable weist im Relief zur Linken die Verkündigung Mariä mit dem knieenden Donator auf, zur Rechten das von den Heiden beschossene Schiff der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen. Durch ein modernes Altargemälde wird leider dies in seiner Art hochinteressante plastische Werk[1]) verdeckt. An der noch sichtbaren Rückseite erscheinen in feiner Ausführung zwei mächtig beschwingte Engel mit dem Schweisstuch der Veronika, welches den Kopf des Erlösers stark plastisch zeigt.

Das eigentliche Ciborium zeigt beim Vergleich mit jenen Vorläufern des 14. Jahrhunderts, wie die schlichten, klaren, architektonischen Formen in den Geist der Spätgotik übersetzt wurden. Statt schlanker Säulchen dienen nunmehr gekuppelte Strebepfeiler als Eckstützen, mit zahlreichen Fialen in immer zierlicherer Bildung emporgipfelnd. Krauses Masswerk füllt die seitlichen Bögen; die Wimpergen erhalten die geschwungene Kielbogenform, von lebhaft bewegten Krabben begleitet. Zur Bereicherung des Bildes werden ferner 16 Statuetten aufgeboten und aussen an den Strebepfeilern unter Baldachinen oder inmitten kleiner Eckgehäuse untergebracht. Während am Ruperts- und Verkündigungsaltar die grossen seitlichen Skulpturen als solche eine selbständige Bedeutung besassen, wirken die Figürchen hier zunächst als Ornament. Einzelne derselben werden durch ihre Attribute als Apostel gekennzeichnet, andere sind nicht genauer zu benennen, da die Inschriften der Spruchbänder verwischt sind. Die Köpfe besitzen zum Teil durch feine Durchführung ein auffallend individuelles Gepräge, so vor allem bei den beiden kleinen Propheten (?) zu unterst an den Vorderpfeilern. In der Gewandanordnung regt sich hie und da der Wunsch, mit der gleichmässig weichen Linienführung aufzuräumen und daneben gewisse Zufälligkeiten des Details zu Wort kommen zu lassen.

---

[1]) Einer Stein-Retable in Oberndorf bei Abbach (unweit Regensburgs) aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts widmet B. Riehl — Deutsche und italienische Kunstcharaktere p. 57 — eine eingehende Beschreibung.

Der Altar „Zu U. Herrn Geburt"[1]) (früher Erasmusaltar) im Südchore, war ehemals gleich dem Ursulaaltare in der Südwestecke des Domes aufgestellt. In seiner Anlage steht das Werk den älteren Ciborien näher, während die einzelnen Dekorationselemente denen des Ursulaaltares mehr verwandt erscheinen. Die vier Ecktabernakel umschliessen die Einzelfiguren Joachims, Annas und zweier Bischöfe. Des Erasmusaltars wird zum ersten Mal in einer Notiz vom Jahre 1470 gedacht, doch ist die Datierung hier wie bei dem vorigen Beispiele für unsere Zwecke unzureichend. Wir wissen nämlich nicht, ob die beiden Ciborien ehemals zu den genannten Altären gehörten. Über diese Frage gibt uns auch der Inhalt des figürlichen Schmuckes keinen Aufschluss.

Die Skulpturen der Vorderseite sind künstlerisch bedeutungsvoller, als jene Bischofsgestalten. Wie in andächtiger Stimmung neigen die Eltern Marias das Haupt zur Seite. Demütig führt Joachim seine Rechte zur Brust empor, während Anna ihre Hände vor dem Leibe zusammenlegt. In den Köpfen wird eine Vertiefung des Ausdrucks angestrebt. Die Drapierung der Gewänder zeigt im allgemeinen den Stil der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, doch lässt innerhalb dieses Rahmens ein Vergleich Joachims etwa mit den Prophetenfiguren des Hauptportals das Auftreten neuer Momente erkennen. Die Saumlinien bilden oftmals spiralförmige Motive, um ihre selbständige Bedeutung gegenüber der Stofffläche darzutun (in ähnlicher Art bei dem Vorhange des Ingolstetter-Epitaphs). Andererseits beweist das Zusammenschieben kleiner Falten, wie z. B. an Joachims Ärmel ein intimeres Detailstudium. Wie werden eine Entstehung der Statuetten etwa im zweiten Drittel des Jahrhunderts anzunehmen haben.

Bedeutet das 14. Jahrhundert unstreitig die Blütezeit der Regensburger Skulptur, so kann die erste Hälfte des 15. Jahr-

[1]) Hager-Aufleger, Taf. 25. Vgl. Schuegraf, Verhdlgn. Bd. 12 p. 34 u. 39.

hunderts als eine Periode der Nachblüte gelten. Diese setzte im Anschluss an die reiche Produktion des vorausgehenden Jahrhunderts bedeutsam ein, um allmählich einen gewissen Rückgang zu erfahren. Das Nachlassen der künstlerischen Kraft wurde in erster Linie durch das Fehlen grösserer Aufträge veranlasst. Hier machte sich der fortschreitende wirtschaftliche Niedergang der Stadt fühlbar. Schon seit dem Ausgange des 13. Jahrhunderts hatte der früher so lebhafte Donauhandel stark an Bedeutung verloren und in den Handelsbeziehungen zu Venedig machten im 14. Jahrhundert die Nürnberger mit wachsendem Erfolg den Regensburgern den Vorrang streitig. Während Kirche und Stadt als Auftraggeber zurücktraten, wurde nunmehr ein Hauptförderer der Kunst der Privatmann, dessen Mäcenatentum sich aber naturgemäss zumeist in bescheideneren Grenzen halten musste.

Das ausgehende Mittelalter erscheint in der Geschichte Regensburgs als eine Periode des Gärens. Während man nach aussen hin in politische Händel mit Herzog und Kaiser verwickelt wurde, halfen im Innern fortdauernde Zwistigkeiten und blutige Aufstände, den unvermeidlichen Ruin zu beschleunigen. Bevor aufs neue Ordnung und Ruhe hergestellt waren, beschworen die religiösen Streitfragen der Reformationszeit weitere Wirren herauf. Gleichzeitig gestaltete sich der wirtschaftliche Verfall der einst so blühenden Reichsstadt immer bedrohlicher. Die alten begüterten Patriziergeschlechter waren ausgestorben oder ausgewandert und beim Bürgerstand zogen Armut und Not ein.

Wegen dieser Ungunst der Zeiten mussten grosse künstlerische Unternehmungen in den Hintergrund treten. Mit Anspannung der letzten Kräfte suchte man den Dombau, dies stolze Vermächtnis einer vergangenen Glanzepoche, zum Abschluss zu bringen. Allein vor der Vollendung sah man sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts gezwungen, die Arbeit einzustellen. Werke der Plastik wurden zwar auch jetzt noch in grosser Zahl zur

Ausstattung der Kirchen gestiftet, der Fülle der Produktion entsprach jedoch keineswegs die innere Bedeutung. Unter den Altären und Denksteinen jener Zeit begegnen wir einer Reihe achtbarer Leistungen, aber dieselben erheben sich nicht über den Standpunkt handwerklicher Erzeugnisse. Es fehlte an hervorragenden Künstlerpersönlichkeiten, welche mit selbständigen Ideen und wertvollen Schöpfungen aufgetreten wären, um so einen neuen Aufschwung herbeizuführen. Als die Plastik um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts in den benachbarten Kunstzentren München, Augsburg, Ingolstadt und Nürnberg eine grosse lokale Blüte erlebte, war man in Regensburg genötigt, zu wichtigeren Aufgaben auswärtige Kräfte heranzuziehen. So stammt z. B. das Tucher-Epitaph des Domes von der Hand Peter Vischers, der Grabstein des Ritters Schenk von Neideck in der Dominikanerkirche von Jörg Gartner.

Allein der Lebensnerv der Regensburger Kunst war noch nicht völlig durchschnitten. Während die Bildnerei mehr und mehr der Stagnation anheimfiel, trat auf dem Gebiete der einheimischen Tafelmalerei ein Meister ersten Ranges auf den Plan in der bedeutenden und liebenswürdigen Erscheinung Albrecht Altdorfers!

Lebenslauf.

Geboren am 28. Juni 1880 zu Aachen als Sohn des Kaufmanns und Fabrikbesitzers Conrad Seyler, absolvierte ich das Kaiser-Wilhelm-Gymnasium meiner Vaterstadt. In der Absicht, einen technischen Beruf zu ergreifen, bezog ich nach halbjähriger praktischer Tätigkeit als Studierender die Technische Hochschule zu Aachen, um mich dann seit Ostern 1899 an den Universitäten München und Berlin dem Studium der Kunstgeschichte zu widmen. Die Einführung in mein Hauptfach verdanke ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor B. Riehl. Daneben besuchte ich in erster Linie die Vorlesungen der Herren Professoren Furtwängler, Lipps und Brentano über Archäologie, Psychologie-Ästhetik und Volkswirtschaftslehre. Am 19. Januar 1905 legte ich vorstehende Abhandlung der Philosophischen Fakultät der Universität München als Dissertationsschrift vor.

Alfred Seyler.



